



FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Isabel Maria de Eça Ferrão Oliveira Lopes

Tradução de contos de Ernest Hemingway

2012

Orientadora: Prof. Dra. Fátima Vieira

Tese de Mestrado de Estudos Anglo-Americanos

Variante: Tradução Literária

Versão definitiva

Abreviaturas

APT – Alexandre Pinheiro Torres

JCR – José Correia Ribeiro

MLO – Maria Luísa Osório

Índice

Agradecimentos.....	4
Resumo/Abstract.....	5
1.Introdução.....	6
2.Teorias de Tradução.....	9
3. Os contos de Ernest Hemingway	
3.1. O conto até aos dias de Ernest Hemingway.....	14
3.2. Principais características nos contos de Ernest Hemingway.....	17
4. Análises de tradução	
4.1. “Hills Like White Elephants”	
Interpretação.....	19
Análise da tradução.....	26
4.2. “A Simple Inquiry”	
Interpretação.....	28
Análise da tradução.....	30
4.3. “A Canary for One”	
Interpretação.....	35
Análise da tradução.....	38
4.4. Análise da tradução de “The Undefeated”.....	42
4.5. Estrangeirismos nos contos de Ernest Hemingway.....	47
5. Tradução e interpretações de conto sem título.....	50
6. Conclusão.....	52
7. Bibliografia.....	53
8. Traduções	
“Colinas como Elefantes Brancos”.....	54
“Um Simples Interrogatório”.....	58
“Um Canário para alguém”.....	61
“Os Invencíveis”.....	66

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço à Senhora Professora Doutora Fátima Vieira, minha orientadora da tese de mestrado, por todos os conselhos, apoio e tempo que disponibilizou durante a elaboração deste trabalho.

Agradeço também a todos os professores do Mestrado de Estudos Anglo Americanos pela maneira simpática e paciente com que transmitem conhecimento aos seus alunos, assim como às minhas muito prestáveis colegas de mestrado e licenciatura, principalmente às que entretanto se tornaram também boas amigas, pelo bom humor, por terem esclarecido as minhas dúvidas e pela partilha de material de pesquisa.

Volto por este meio a agradecer a todos os meus amigos e familiares que contribuíram com uma interpretação especial para o meu trabalho.

Estou muito grata aos meus pais, por todo o incentivo e apoio que me deram e também por terem enchido o meu quarto de livros, que de tão pesado que ficou, correu o risco de colapsar. Agradeço à minha avó, por sempre me ter incentivado a ler e que ainda hoje, aos 98 anos, mantém o seu hábito de leitura, agradeço ao meu irmão e agradeço a toda a minha grande família, aos que cá estão e aos que já partiram.

Agradeço principalmente ao Duarte d'Orey por me ter acompanhado durante todo o processo de elaboração da tese, por ter apaziguado o meu nervosismo, pela paciência com que me ouviu ler excertos em voz alta vezes sem conta e por tantas vezes ter feito o jantar.

Fugindo um pouco aos agradecimentos habituais, gostaria também de agradecer a todos os escritores que encheram e encherão a minha mente de conhecimento, lições de vida e fantasia e que conseguiram fazer o meu coração transbordar de sentimentos através do uso das palavras. Um especial obrigado a Ernest Hemingway por ter sido Ernest Hemingway.

Resumo

Esta dissertação de mestrado trata a tradução dos contos “Hills Like White Elephants”, “A Canary for One”, “A Simple Inquiry” e “The Undefeated”, da autoria de Ernest Hemingway, para a língua portuguesa. Numa primeira instância foi feita uma contextualização acerca da vida e obra do autor, com especial foco na sua escrita de contos, e elaborada uma curta exposição das teorias de tradução que considerei mais relevantes para o meu trabalho. Numa segunda parte foi realizada uma interpretação dos contos, assim como uma exposição e análise das dificuldades e soluções encontradas durante o processo da tradução, sendo estas ainda comparadas com soluções de traduções já existentes.

Abstract

This master degree dissertation addresses the translation of the short stories “Hills Like White Elephants”, “A Canary for One”, “A Simple Inquiry” and “The Undefeated”, by Ernest Hemingway, into the portuguese language. First of all, a contextualization about the life and work of the author, with special emphasis on his short stories, was made, followed by a short exposition of the translation theories that I considered to be more relevant for this work. On a second part, I wrote an interpretation of the short stories, along with a presentation and analysis of the difficulties and solutions that I encountered during the translating process, followed by a comparison with other previously performed translations.

1. Introdução

A presente dissertação oferece uma proposta de tradução dos contos “Hills Like White Elephants”, “A Simple Inquiry”, “A Canary for One” e “The Undefeated” de Ernest Hemingway, assim como uma curta exposição e análise detalhada de algumas dificuldades encontradas no ato da tradução e as propostas para sua solução. As propostas foram por sua vez comparadas com as traduções de Maria Luísa Osório, Alexandre Pinheiro Torres e José Correia Ribeiro.

Com especial foco nas teorias de tradução do século XX, que me ofereceram várias bases e conhecimento da área, foi elaborado um pequeno texto que visa salientar a importância que as questões culturais têm na tradução, bem como referir alguns aspetos que considero relevantes na área da tradução literária, pelos quais me procurei guiar durante o processo da tradução.

Visto que considero a interpretação um aspeto bastante relevante que contribui para que uma boa tradução seja efetuada, elaborei também uma interpretação dos contos, sem deixar de referir outras possíveis interpretações. Nesta questão procurei manter-me o mais objetiva possível ao traduzir os contos de Hemingway, visto que muitos tradutores caem facilmente no erro de traduzir as obras como as interpretam, o que naturalmente as distancia das originais.

Os contos que me propus traduzir fazem parte da coleção de contos *Men Without Women*, publicada pela primeira vez em 1927. Optei por escolher contos que tratassem de temas diferentes, mas, acima de tudo, que revelassem os aspetos principais da escrita de Hemingway. Podemos encontrar as traduções de “Hills Like White Elephants”, “A Canary for One” e “A Simple Inquiry” em *Torrentes da Primavera/Um Gato à Chuva*, primeira edição de 1975, traduzidos por Maria Luísa Osório e Alexandre Pinheiro Torres. “The Undefeated”, traduzido por José Correia Ribeiro, faz parte de *As Neves de Kilimanjaro*, editado em 2005.

Traduzi ainda um curtíssimo conto sem título de Hemingway, tendo pedido a diversas pessoas que fizessem uma pequena interpretação do mesmo, de forma a conhecer a variedade de interpretações possíveis.

Antes de iniciar a tradução dos contos de Hemingway dediquei-me a uma das atividades que mais prazer me dá quando leio textos narrativos, nomeadamente fazer uma análise e interpretação dos elementos que os constituem. Considero os contos de

Hemingway particularmente fascinantes pelos temas que apresentam, pelo realismo que os caracteriza e pelas técnicas de escrita que usa, que chegam a ser um estímulo para que o leitor use a sua imaginação e as suas experiências para refletir sobre o que fica por contar, ou até mesmo preencher esses espaços vazios. Penso que o facto de já ter lido outras obras do autor poderá ter contribuído para o processo de tradução, visto que estou familiarizada com os temas que aborda e o seu estilo de escrita. Não sei quantas vezes li e reli os contos para este trabalho, talvez acima de dez vezes cada um, e apesar de já os conhecer tão bem, sou sempre surpreendida pela arte que é a escrita de Hemingway, a cada leitura que faço.

Passo a focar o autor dos contos, Ernest Hemingway, referindo os aspetos da sua vida e da sua atividade como escritor que considero mais relevantes para este trabalho. No prefácio de Miguel Sousa Tavares da série “A minha vida deu um livro”, em que podemos ler a biografia de Hemingway da autoria de Hans-Peter Rodenberg, lê-se:

Hemingway foi tudo isso: soldado, jornalista, correspondente de guerra, viajante, aficionado de touros, caçador, pescador, praticante de boxe, apaixonado e mulherengo, amigo dedicado e, por vezes, torcido. E, acima de tudo, um grande, enorme escritor, a quem a sua formação inicial como jornalista, repórter de cidade, ensinou para sempre a escrever simples, absurdamente simples. (Miguel Sousa Tavares, em Rodenberg, 2011, p. 8)

Miguel Sousa Tavares resume a vida de Hemingway em duas frases, e no entanto, a sua vida dava para escrever um extenso romance, repleto de eventos fascinantes passados nos locais mais recônditos, de figuras famosas e intrigantes, de acontecimentos excitantes e dramáticos, e de romances apaixonantes. Hemingway viveu a vida a fundo, e usava o que conhecia e observava nela na sua escrita.

Ernest Hemingway nasceu a 21 de Julho de 1899 em Oak Park, Illinois, no seio de uma família conservadora e austera. O pai de Hemingway, Dr. Clarence Hemingway, era um médico extremamente religioso e rígido na educação dos seus filhos. Hemingway não teria tido uma boa relação com o seu pai, contudo foi com ele que aprendeu a pescar e a caçar, atividades que manteve ao longo da sua vida. Dr. Clarence Hemingway terá tido uma vida infeliz e sofria de perturbações psicológicas, o que o levou a cometer suicídio em 1928. A mãe, Grace Hall Hemingway, dedicava-se à

música e tinha uma personalidade bastante diferente do pai, embora fosse bastante dominadora.

Habitado à vida sossegada de Oak Park e aos bosques de Michigan, em 1917 Hemingway foi trabalhar para o *Kansas City Star* por um período de 7 meses. Esta foi uma fase bastante importante para a forma como a escrita de Hemingway se desenvolveu. Quando começou a trabalhar foi-lhe entregue o guia de estilo Kansas Star, um guia com uma série de regras que ditavam a forma como deveria escrever para o periódico. O próprio Hemingway afirmou várias vezes que a sua experiência como jornalista foi fundamental para o seu estilo de escrita.

Hemingway decidiu alistar-se como voluntário na primeira guerra mundial, e em Maio de 1918 tornou-se condutor de ambulâncias em Itália. Dois meses depois, quando ia fazer uma entrega a soldados que combatiam nas trincheiras, um projétil caiu junto de si, causando-lhe um grave ferimento na perna, tendo sido submetido a várias operações. Hemingway voltou então para os Estados Unidos, primeiro para casa dos pais, depois para Chicago, onde começou a conviver com escritores. Lá conheceu Hadley Richardson, com quem casou em 1921 e nesse mesmo ano, partiram rumo a Paris. Uma vez em Paris, viu-se rodeado de artistas e escritores famosos, rodeado de obras de arte, pessoas, cafés, festas e todo o tipo de eventos que lhe serviam de inspiração e começou a escrever, tornando-se parte do grupo que Gertrude Stein apelidou de *Lost Generation*.

Para quem conhece tanto a obra, como a vida de Ernest Hemingway, torna-se inevitável não fazer uma ligação entre ambas. Podemos ler em várias obras suas, situações que remetem o nosso pensamento para as vivências de Hemingway. O próprio afirmou que um escritor deve escrever sobre o que conhece, e que passava muito tempo a observar as pessoas à sua volta. Estes aspetos contribuíram para que a sua escrita fosse tão diferente do tipo de escrita a que os leitores estavam habituados e que as suas obras se salientassem pelo enorme realismo presente. Em 1926 é editado o seu primeiro romance, *The Sun Also Rises*. A crítica do The New York Times é um bom exemplo da positiva receção que a obra teve:

No amount of analysis can convey the quality of *The Sun Also Rises*. It is a truly gripping story, told in a lean, hard, athletic narrative prose that puts more literary English to shame. Mr. Hemingway knows how not only to make words be specific but how to arrange a collection of words which shall betray a great deal more than is to be found in the individual parts. It is

magnificent writing. (The New York Times review of *The Sun Also Rises*, 31 October 1926).

A partir de então, para além de uma carreira de sucesso, Hemingway foi o primeiro escritor a gozar o estatuto de uma estrela de Hollywood, recebendo enorme atenção por parte das entidades de comunicação social. Ao longo da sua vida foi colecionando aventuras como jornalista (estando presente em episódios históricos como o desembarque da Normandia e a Libertação de Paris), como revolucionário, como caçador, entre outras. Por volta de 1950 a sua vida de excessos e a sua tendência para acidentes tinha peso na sua saúde, que já estava debilitada. No âmbito da escrita a sua vida também não lhe corria da melhor maneira, visto que os últimos trabalhos que tinha publicado, haviam recebido péssimas críticas. Em 1951 Hemingway escreve *The Old Man and the Sea*, e em 1952 ganha o Pulitzer Prize. Dois anos depois, Ernest Hemingway recebe o Prémio Nobel da Literatura. A partir de então até ao fim dos seus dias, Hemingway leva uma vida triste, atormentada pela doença, pelo alcoolismo e pela incapacidade de escrever. A 2 de Julho de 1961, Hemingway decide por fim à sua existência como ser humano, visto que como escritor, vive ainda hoje através das suas obras.

2. Teorias de Tradução

De acordo com o que se conhece da história, o homem já se dedica à tradução há cerca de 4000 anos. No ocidente, a primeira tradução de relevo foi a Septuagina, uma versão da Bíblia hebraica traduzida para o grego koiné entre o terceiro e primeiro século a.C., e a primeira tradução literária deu-se por volta do ano 250 a.C., quando Lívio Andrónico elaborou a tradução da Odisseia de Homero para latim. Foi na antiguidade clássica que as práticas e teorias de tradução começaram a ser discutidas. Nessa altura as opiniões já se dividiam entre tradução literal (metáfrase) e tradução livre (paráfrase). Cícero e Horácio, duas figuras de relevo da antiguidade clássica, não confiavam na técnica de traduzir palavra por palavra, e defendiam a tradução livre. A partir destes conceitos foram-se formando as primeiras teorias de tradução.

Como é natural, as teorias vão evoluindo ao longo do tempo, revelando as posições mais distintas, relativamente a qual seria o método correto de efetuar uma

tradução, chegando a ser posta em causa, e até mesmo negada, a possibilidade da sua realização. Houve até quem afirmasse que a tradução deveria ser um género literário aparte, como no caso de Jose Ortega y Gasset, visto que a tradução não é um duplicado do texto original, mas sim um meio para nos aproximarmos dele.

Translation is not a duplicate of the original text; it is not—it shouldn't try to be—the work itself with a different vocabulary. I would say translation doesn't even belong to the same literary genre as the text that was translated. It would be appropriate to reiterate this and affirm that translation is a literary genre apart, different from the rest, with its own norms and own ends. The simple fact is that the translation is not the work, but a path toward the work. If this is a poetic work, the translation is no more than an apparatus, a technical device that brings us closer to the work without ever trying to repeat or replace it. (Ortega y Gasset, 2004)

Considero a visão de Ortega y Gasset algo extremista, mas, de facto existem traduções tão distintas do texto de partida, que parecem inserir-se numa espécie de limbo entre tradução e obra adaptada. Há ainda teóricos como Wilhelm von Humboldt, Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf, entre outros, que são ainda mais extremos nas suas teorias. Falando de um modo geral, afirmam que o ato de traduzir é um processo impossível de realizar, visto que palavras de cada língua representam conceitos, culturas e mundos diferentes. Apesar de compreender a natureza das suas teorias, penso que enveredar por esse tipo de raciocínios não me parece a solução mais adequada de encarar a tradução. Na verdade, definir uma teoria de tradução que seja aceite como universalmente correta é um desafio, ao qual, até aos dias de hoje, nenhum teórico conseguiu estar à altura de resolver. Pessoalmente, creio que nenhum estará, tendo em conta o carácter relativo e dinâmico das palavras, das diferentes línguas e culturas.

Tendo em conta várias teorias de tradução literária século XX, ainda que a questão de tradução literal e tradução livre não tenha sido inteiramente posta de lado, podemos observar como muitas têm vindo a focar aspetos culturais, sociais e até mesmo políticos, e a influência que estes têm no ato de tradução, assim como na receção por parte de os leitores, para cuja língua a obra foi traduzida. As questões culturais são de facto um fator bastante importante nas traduções, visto que a língua de um país reflete a sua cultura, a sua sociedade e a sua evolução. Eugene Nida trata precisamente a questão

da ligação entre a língua e a cultura no seu livro *Language, Culture and Translating* (“The rule of language within a culture and the influence of the culture on the meanings of words and idioms are so pervasive that scarcely any text can be adequately understood without careful consideration of its cultural background.” Nida, 2001.). Nesse sentido, Jose Ortega y Gasset faz alusão à teoria de Schleiermacher, que estabelece duas direções distintas que a tradução pode ter. No ensaio “On the Different Methods of Translating”, Schleiermacher refere dois tipos de tradução, em que num o autor é transportado à língua do leitor e noutra o leitor é transportado à língua do autor. Schleiermacher considerava que no primeiro caso não é elaborada uma tradução, mas sim uma imitação ou paráfrase do texto original. Para Schleiermacher, uma verdadeira tradução dá-se quando o leitor é forçado a distanciar-se dos seus hábitos linguísticos e é levado até aos do autor.

(...)in his essay ‘On the Different Methods of Translating.’ a translation can move in either of two directions: either the author is brought to the language of the reader, or the reader is carried to the language of the author. In the first case, we do not translate, in the proper sense of the word; we, in fact, do an imitation, or a paraphrase of the original text. It is only when we force the reader from his linguistic habits and oblige him to move within those of the author that there is actually translation. (Ortega y Gasset, 2004.)

Schleiermacher refere-se aos “hábitos linguísticos”, que naturalmente implicam também hábitos culturais. Venuti seguiu uma linha de raciocínio semelhante à de Schleiermacher, cunhando dois diferentes processos, o de domesticação (“an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bring the author back home” Venuti, 2004) e o de estrangeirização (“an ethnodeviant pressure on those (cultural) values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad.” Venuti, 2004).

O tipo de método que ambos propõem é um método que faz sentido na teoria, visto que a tradução permanece mais fiel ao original nos aspetos referidos, e pode também ser de certa forma um desafio intelectual para o leitor. Contudo, penso que na prática revelar-se-ia pouco funcional em várias situações. Deve-se ter em consideração que tais diferenças linguísticas e culturais podem ser de tal forma acentuadas, que o leitor de uma tradução efetuada de acordo com os parâmetros da estrangeirização, não

seria capaz de a compreender. Se um dos principais objetivos ao traduzir obras literárias é dá-las a conhecer ao público de outros países, há o perigo de tal objetivo se perder caso a tradução seja elaborada de uma forma que cause dificuldade de compreensão e estranhamento, tanto a nível linguístico, como a nível cultural. Na verdade, suponho que uma transferência da cultura da língua de chegada para a tradução é inevitável, o que a meu ver não é de todo errado, desde que esta não provoque alterações significativas relativamente à estrutura e conteúdo da obra. Penso que se tais transferências forem bem efetuadas, podem até contribuir para que uma obra traduzida obtenha uma boa receção em países estrangeiros, visto que podem provocar maior aproximação e identificação dos leitores para com a obra. Eugene Nida defende uma posição oposta à de Schleiermacher e Venutti, referindo a importância do “biculturalismo” para a elaboração de uma tradução de sucesso (“For truly successful translation, biculturalism is even more important than bilingualism, since words only have meanings in terms of the cultures in which they function.” Nida, 2001). Christiane Nord chega mesmo a definir a tradução como sendo uma comparação entre culturas (“...translating means comparing cultures” Nord, 2001).

Em teorias mais recentes, Susan Bassnett e André Lefevere abordaram a questão do foco cultural nos estudos da tradução. (“...neither the word, nor the text, but the culture becomes the operational ‘unit’ of translation” Lefevere e Bassnett, 1990).

Num tom menos formal, podemos assumir que os dias em que os problemas de realizar uma tradução consistiam apenas na questão da paráfrase e da metáfrase já lá vão... Longe de ser um processo reduzido a tal simplicidade, uma tradução literária está dependente de inúmeros fatores interligados, variáveis e invariáveis, dos quais, naturalmente, a paráfrase e metáfrase também fazem parte. Em certos casos é importante o tradutor conhecer bem não só a língua, mas também a cultura do país e contexto histórico-cultural do autor e da obra que se propõe a traduzir. Este deve procurar estar familiarizado com obras, estilo de escrita e talvez até factos biográficos do autor que possam ser úteis para realizar uma correta interpretação do texto de partida, e assim conseguir decifrar a sua intenção, o que é que o autor pretende transmitir com a sua obra. O conhecimento de alguns desses aspetos que não estão diretamente ligados com a obra, pode revelar-se uma grande ajuda na tradução literária. O estilo de escrita, assim como a intenção e mensagem, estão inevitavelmente ligados à questão da metáfrase e da paráfrase. Apesar de a metáfrase como procedimento ter sido utilizada por tradutores que consideravam as palavras dos autores como sagradas, o que

aconteceu com traduções da Bíblia, o sentido de palavras raramente é transmitido através de uma tradução literal das mesmas.

Fidelity in the translation of individual words can almost never fully reproduce the meaning they have in the original. For sense in its poetic significance is not limited to meaning, but derives from the connotations conveyed by the word chosen to express it. (Benjamin, 2004)

Sendo que a tradução literal das palavras não exprime grande parte das vezes o seu valor semântico, considero que para efetuar uma tradução correta deve-se recorrer sobretudo à paráfrase. Contudo, penso que o tradutor deverá recorrer à tradução literal sempre que for conveniente fazê-lo.

Para Walter Benjamin a tarefa do tradutor é encontrar o efeito pretendido (a intenção) na língua para a qual traduz, para que produza nesta um eco do original (“The task of the translator consists in finding that intended effect [*Intention*] upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original.” Benjamin, 2004). De facto, essa deve ser uma das tarefas do tradutor, de procurar respeitar a intenção do autor a todos os níveis na tradução, não concordo porém com o uso do termo “eco” devido à sua conotação, pelo que para mim faz mais sentido aplicar na frase de Benjamin o termo “reflexo”. Considero que para encontrar o efeito ou intenção pretendidos, é absolutamente necessário que o tradutor saiba analisar e interpretar o texto literário em questão. Num artigo intitulado “The Linguistic Analysis in a Translation”, deparei-me com a seguinte citação:

“what matters are not the words or sentences to construct that text, but the translator’s interpretation of that text and the foundations for that interpretation. It becomes obvious that a text hardly ever bears all the keys needed to be interpreted, but we add clues to its interpretation based on our knowledge” (Inchaurrealde e Vázquez, 1998, retirado de <http://www.translationdirectory.com/articles/article1427.php>)

Também Jean Delisle, um dos teóricos da Escola de Paris e autor do livro *Translation: An Interpretative approach*, foca a questão da interpretação nas suas teorias de tradução pragmática. Penso que parte da sua ideologia de como traduzir

textos não-literários pode ser aplicada à tradução de uma obra literária, na qual foca a ideia de que uma interpretação correta é fundamental para que, conseqüentemente, seja conseguida uma tradução também correta. Se um tradutor não for capaz de compreender um texto de forma correta, o resultado da sua tradução pode revelar-se medíocre a vários níveis, pois é através da interpretação que se compreende e analisa não só a mensagem que o autor procura transmitir, a sua intenção, mas os meios através dos quais as exprime, como o vocabulário, os recursos expressivos, a estrutura frásica, e, a um nível de conteúdo narrativo, a forma como constrói a ação, os personagens, as descrições e diálogos. Num texto que permita ao leitor fazer múltiplas interpretações do seu conteúdo, se o tradutor não tiver consciência destas, as suas opções a nível de vocabulário e estrutura podem excluir essa multiplicidade de interpretações, ou mesmo deturpá-las.

Durante o processo de tradução procurei ter em conta todos os aspetos acima referidos, que considero relevantes. Não me baseei em apenas um teórico, nem apenas uma teoria ou posição, visto que encontrei vários raciocínios e sugestões de métodos pelos quais achei pertinente seguir-me. De certa forma fui utilizando partes de várias teorias para formar uma espécie de manta de retalhos que compõe o que considero um bom método de tradução.

3. Os contos de Ernest Hemingway

O conto até aos dias de Ernest Hemingway

Os contos são normalmente curtos e menos complexos do que romances e novelas, visto que, regra geral, apenas focam um incidente, decorrido num curto período de tempo e num único espaço e envolvem um pequeno número de personagens. Contudo, há contos que obedecem à estrutura dramática, ou que contêm alguns dos seus elementos. Numa definição comum, um conto é uma obra de ficção curta, normalmente escrito em prosa, num formato narrativo.

O conto tem as suas raízes em histórias contadas de boca em boca, fábulas, anedotas e parábolas da antiguidade, narrativas curtas que continham mensagens morais, espirituais, religiosas ou filosóficas. Na Europa os primeiros contos surgiram pelo início do século XIV, com *Canterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer, e *Decameron*, de Giovanni Boccaccio. No início do século XIX começaram a aparecer as primeiras

coleções de contos em vários países, da autoria de famosos escritores como Sir Walter Scott, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, E.T.A Hoffman e os irmãos Grimm, entre outros. Mais tarde, ainda no século XIX, deu-se uma forte procura, por parte de revistas e jornais, de contos para publicar, o que está relacionado com crescente surgimento de uma classe média alfabetizada. Foi nesta altura que os escritores russos ganharam maior atenção relativamente aos contos, sendo a sua maior figura Anton Chekov, que de certa forma revolucionou a estrutura do conto, influenciando uma série de autores proeminentes que viriam a surgir.

Apesar de haver outros nomes de autores ligados ao aparecimento do conto moderno, tais como Walter Scott com a sua obra *The Two Drovers*, Edgar Allan Poe, Herman Melville e Ivan Turgenev, foi Anton Chekov, com os seus contos dos anos 90 do século XIX, a figura que mais se salientou, pelas inovações e originalidade dos seus contos, em que utilizava a técnica do fluxo da consciência e renunciava a finalidade moral que fazia parte da estrutura tradicional dos contos. Os seus contos não estavam estruturados com princípio, meio, e fim, não faziam julgamento das personagens nem baseavam a ação no clímax, quebrando com a maior parte dos padrões até ao momento. Sophie Laffitte refere essa quebra para com os padrões de escrita nas obras de Chekov.

What becomes of the traditional division of a story — prologue, exposition or development and finally dénouement or conclusion — in Chekhov's work? The prologue or introduction to the story is generally reduced to nil, or to a short sentence that immediately goes to the heart of the matter. (...) The Chekhov of the final years ended his stories and plays abruptly, on a sort of musical chord. There is, strictly speaking, no longer an ending at all. (...) The same form of ending is to be found in nearly all his works after 1894. (Laffitte, 1973)

Já no século XX, as revistas e periódicos contribuíram vastamente para que autores de diferentes géneros literários escrevessem contos. Na primeira metade do século, havia uma competição voraz entre escritores para terem os seus contos publicados em revistas americanas como *The New Yorker*, *Scribner's*, *The Saturday Evening Post* e *Esquire*. Os autores cujos contos fossem publicados em tais revistas, para além de serem bastante bem pagos, gozariam de alguma notoriedade, dada à grande exigência por parte das revistas relativamente à qualidade dos contos a serem

publicados. O conto tornou-se então bastante popular, o que fez com que aparecessem novas formas do género. A partir dessa altura foi publicada uma maior diversidade de contos, tais como os contos satíricos, os contos cómicos, os contos policiais, os contos de ficção científica, entre outros. É neste panorama que vão surgindo cada vez mais contos modernos, ou modernistas, tendo como principais figuras escritores como Katherine Mansfield, James Joyce, D.H. Lawrence, F. Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway.

Adrian Hunter, em *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, refere um episódio bastante curioso, que demonstra a reação de Thomas Hardy ao carácter enigmático de um conto modernista de Katherine Mansfield.

When Thomas Hardy finished reading Katherine Mansfield's story 'The Daughters of the Late Colonel', one day in 1921, he assumed that there would be a sequel. He didn't recognize the ending as an ending, or the story as complete in itself. He told Mansfield as much. She was bemused. 'I put my all into that story', she wrote to a friend, 'and hardly anyone saw what I was getting at...As if there was any more to say!' (Mansfield, como citado em Hunter, 2007)

Na verdade a reação de Hardy não seria muito diferente da reação de um leitor que se depare com um conto modernista, não estando familiarizado com os aspetos que o caracterizam. Os contos modernistas definem-se como contos episódicos, sem enredo, enigmáticos, que possuem normalmente um final em aberto e provocam o leitor. É um género de conto cujas características se aproximam bastante das que encontramos nos contos de Anton Chekov. James T. Farrell refere a influência que a originalidade de Chekov teve nos seus escritores contemporâneos.

Chekhov raised the portrayal of banality to the level of world literature. He developed the short story as a form of literary art to one of its highest peaks, and the translation of his stories into English has constituted one of the greatest single literary influences at work in the short story of America, England, and Ireland. This influence has been one of the factors encouraging the short-story writers of these nations to revolt against the

conventional plot story and seek in simple and realistic terms to make of the story a form that more seriously reflects life. (Farrell, 1952).

De facto muitos escritores de contos modernistas admiravam Chekov. Ernest Hemingway citou-o várias vezes como um dos escritores que mais influenciou a sua escrita (“Mark Twain, Flaubert, Stendhal, Bach, Turgenev, Tolstoy, Dostoyevsky, Chekhov, Andrew Marvell, John Donne, Maupassant, the good Kipling, Thoreau, (...)” *The Paris Review*, 1958).

Principais Caraterísticas nos contos de Ernest Hemingway

George Plimpton comentou numa entrevista para a *Paris Review* que quando Ernest Hemingway não escrevia, permanecia um observador constante à procura de material para usar nas suas obras. Hemingway confirmou-o com as seguintes palavras:

Surely. If a writer stops observing he is finished. But he does not have to observe consciously nor think how it will be useful. Perhaps that would be true at the beginning. But later everything he sees goes into the great reserve of things he knows or has seen. If it is any use to know it, I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. If a writer omits something because he does not know it then there is a hole in the story. (*The Paris Review*, 1958)

A resposta que Hemingway deu, revela não só o método que usava na escrita dos contos, mas também a sua filosofia de escrita em geral. Os seus contos caracterizam-se por um estilo de escrita aparentemente simples, em que utiliza vocabulário corrente, frases curtas, numa prosa direta e sem adornos. Independentemente de ser participante ou não-participante, não é comum haver qualquer tipo de sinais de subjetividade e emoção por parte do narrador. O tom mantém-se neutro e não exprime as emoções; parece mesmo prende-las ou reprimi-las, o que resulta muitas vezes no efeito oposto. Se por um lado tais características fazem com que a sua narração seja bastante acessível ao

leitor, por outro lado, longe de possuir o carácter simples e transparente que aparenta, torna-se comum o leitor sentir uma espécie de provocação ao deparar-se com complexos simbolismos e frases intrigantes. Hemingway tornou-se perito em economizar nas palavras, através de uma cuidadosa seleção, e ao escrever apenas o essencial. Na narrativa de Hemingway, a frase mais curta e mais simples pode ser a mais poderosa, carregada de tensão. Como o próprio descreve, referindo-se à teoria do icebergue, Hemingway escrevia sobre o que conhecia, e quando um autor escreve sobre o que conhece, pode omitir certos detalhes da história, o que torna o seu impacto mais forte no leitor. Na verdade, o estilo de escrita de Hemingway quase que obriga o leitor a prender-se ao texto. Em *Death in the Afternoon*, da sua autoria, o escritor explica de forma semelhante o efeito da teoria do icebergue.

“If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of the iceberg is due to only one-eighth of it being above water.” (Hemingway, 1932)

O que Hemingway escrevia nos contos corresponde à parte do icebergue que se mantém acima da superfície. Contudo, como afirma, para cada parte à superfície existem sete oitavos debaixo da água, pelo que será pertinente referir a ideia de que o leitor é obrigado a de certa forma envolver-se no conto, a “ler nas entrelinhas”. É através desta técnica que Hemingway provoca os leitores dos seus contos, incitando-os a interrogarem-se e a fazerem uma interpretação acerca do que leem, e, também, do que não leem.

Encontramos uma forte simbologia em muitas das suas obras, no entanto Hemingway sempre negou haver simbolismo nos seus romances e contos. Na mesma entrevista é-lhe feita a pergunta se admite haver simbolismo nos seus romances, contudo penso que a resposta de Hemingway é apropriada também aos contos, visto que o escritor sempre defendeu não usar simbologia na sua prosa.

I suppose there are symbols since critics keep finding them. If you do not mind I dislike talking about them and being questioned about them. It is hard enough to write books and stories without being asked to explain them

as well. Also it deprives the explainers of work. If five or six or more good explainers can keep going why should I interfere with them? Read anything I write for the pleasure of reading it. Whatever else you find will be the measure of what you brought to the reading. (*The Paris Review*, 1958)

Esta alia-se às suas curtas descrições, repletas de imagens e sensações cinéticas que transmitem uma forte noção de realismo ao leitor. Hemingway escrevia sobre a vida. Muitos dos temas que aborda na sua obra estão relacionados com vivências pessoais e vivência alheias que conhecia.

Nos contos de Hemingway, tal como nas narrativas, é frequente depararmo-nos com temas como a separação, o aborto, a guerra, a solidão, e outras questões, ao mesmo tempo comuns e trágicas, que afetam a vida do ser humano. O escritor tinha como hábito observar o comportamento humano de modo a exprimi-lo o mais autenticamente possível. Hemingway era também considerado um “mestre dos diálogos”. Os diálogos hemingwayanos são simples, coloquiais, e captam a essência do tom casual e conversacional da forma como as pessoas falam na vida real. Estes desempenham um papel importante e eficaz na construção de personagens e situações apresentadas nas suas narrativas. Em grande parte dos contos de Hemingway, é através da interação das personagens que o leitor se apercebe do tema do conto ou da situação que vivem. Essa percepção dá-se tanto através dos diálogos como da falta destes, ou melhor dizendo, do silêncio. Tal como acontece com a escrita de Hemingway, relacionada com a teoria do icebergue, muitas vezes as personagens exprimem-se ao não falar. Talvez mais do que um mestre dos diálogos, Hemingway foi um mestre da sugestão.

4. Interpretação e análise da tradução dos contos

“Hills Like White Elephants”- Interpretação

“Hills Like White Elephants” é um dos contos mais aclamados e mais complexos de Ernest Hemingway, sendo um conto de referência que exemplifica tanto a sua habilidade no uso da técnica do icebergue, como na sua habilidade para escrever diálogos realistas. Numa primeira instância apresento uma interpretação do conto e análise da simbologia presente no mesmo.

A ação de “Hills Like White Elephants” passa-se numa estação de comboios, em Espanha, na região do vale do Ebro. No início do conto é feita uma descrição da paisagem e da estação onde um casal, um homem americano e uma “rapariga”, espera pela chegada do comboio proveniente de Barcelona, rumo a Madrid. O casal está sentado a uma mesa à sombra, abrigando-se do calor, no exterior do edifício. Desenvolve-se um diálogo entre ambos, que compõe a maior parte da ação. Tal como em vários outros contos de Hemingway, a aplicação da técnica do icebergue é perceptível. Neste conto, em particular, há a presença de uma forte sensação do que “fica por dizer”, tanto nas descrições como nas falas dos personagens, o que força o leitor a refletir e a fazer a sua própria interpretação do conto. À medida que o diálogo se desenvolve, torna-se gradualmente claro o tema em discussão. O tema é referido de forma indireta como uma operação, o que leva o leitor a deduzir que a operação em questão é um aborto.

O americano e a rapariga, Jig, decidem beber uma cerveja enquanto esperam pelo comboio. A sua conversa, aparentemente trivial, rapidamente conduz ao conflito entre ambos. A rapariga faz certas observações, aludindo à aparência das colinas e do sabor a alcaçuz do anis, que o americano toma como provocações ou indícios de ressentimento relativamente à situação em que se encontram. Jig está grávida e é pressionada pelo companheiro americano a fazer um aborto. A situação não é clara desde o início, sendo exposta de forma gradual, através do diálogo entre ambos, das descrições e da simbologia. Pouco é dado a conhecer sobre as personagens. Trata-se de um casal que viaja bastante, o que ficamos a saber através da descrição das suas malas, e que parece levar uma vida despreocupada, de lazer, passando o tempo a experimentar novas bebidas e a observar o que os rodeia. A gravidez de Jig veio destabilizar as suas vidas. Para o americano, a gravidez é um entrave, pelo que procura convencer a rapariga de que a operação é muito simples e de que assim que se virem livres do que os incomoda, da situação que os torna infelizes, voltarão a poder voltar a ter a vida que tinham, a ser felizes. O americano afirma não querer pressionar ou obrigá-la a fazer algo contra a sua vontade, o que parece bastante hipócrita, tendo em conta a sua insistência e pressão que é exercida sobre a rapariga.

Para um leitor que tenha conhecimento das leis relativamente ao aborto em Espanha, o comportamento do americano poderá parecer ainda mais egoísta e irrefletido, visto que nesse País o aborto era considerado um ato criminoso até 1983. O conto foi na verdade publicado, numa época de grande conservadorismo. Apesar de não

haver alusão ao tipo de relação que as personagens têm, podemos partir do princípio de que são casados, numa altura em que do ponto de vista social, moral e religioso da época, um relacionamento consumado que não envolvesse casamento era considerado uma transgressão. A situação do casal é agravada pelo facto de a rapariga ter engravidado. Para além de o americano estar a propor-lhe cometer um crime, um aborto acarreta sempre certas consequências físicas, sociais e psicológicas que podem deixar marcas permanentes numa mulher. Longe de ser uma operação simples, como o americano afirma, o aborto sempre foi causa de morte de muitas mulheres.

Jig mostra-se ressentida pela natureza dos comentários do seu companheiro, e apesar de afirmar que irá em frente com a operação para lhe agradar, revela vontade de não pôr fim à gravidez. As falas e linguagem corporal da jovem refletem uma atitude submissa em relação ao homem americano. A própria afirma que fará o aborto porque não se importa com ela mesma, o que demonstra o seu desejo de agradar o companheiro. De certa forma parece que, independentemente da escolha, um deles sairá a perder. O final do conto é em aberto. Não sabemos que decisão tomará Jig, (a sua atitude é bastante intrigante), mas existem alguns elementos no conto que podem ser considerados como fortes indícios da decisão das personagens.

“Hills Like White Elephants” apresenta de facto uma simbologia subtil mas poderosa. Há uma curiosa ligação entre os personagens e o espaço que os rodeia. No lado do vale onde a estação se encontra, talvez na área de Saragoça, uma área normalmente bastante seca e quente devido à escassa precipitação, a paisagem é árida, sem vegetação, contrastando com a paisagem do lado oposto. A caracterização do lado em que as personagens se encontram sugere a ideia de infertilidade, pois a natureza não se desenvolve, o que se pode associar ao homem americano e à sua vontade de que Jig faça um aborto. Jig contempla as colinas e a paisagem do outro lado da linha. Vê o rio, símbolo de fertilidade, uma paisagem com árvores e campos, onde há vida, o que reflete a sua vontade de não por fim à sua gravidez. A própria forma das colinas ou montanhas remete para a imagem da barriga protuberante de uma mulher grávida. As colinas, como elementos da natureza estacionários, podem ser também vistos como símbolos de barreiras, obstáculos que não podemos remover da nossa frente, mas das quais nos podemos desviar. De uma determinada perspetiva, as colinas podem simbolizar a necessidade de estabilidade que se opõe ao estilo de vida de ambos, e que contraria a vontade e os planos do americano. Esta ideia é reforçada pela fala de Jig, quando, olhando para as colinas, afirma que podiam ter tudo aquilo, alusão que o americano não

compreende. A rapariga compara as colinas a elefantes brancos, uma expressão bastante simbólica. “Elefante branco” é uma expressão idiomática para uma posse rara e valiosa, mas que também é vista como um fardo, de que o seu proprietário não se pode livrar¹.

Neste caso, o elefante branco é a vida gerada por Jig, que representa um fardo na vida de ambos. No entanto, Jig tem a capacidade de imaginar um elefante branco nas colinas. Mesmo que possa ser um encargo, Jig vê algo valioso e único na sua gravidez, e uma hipótese para mudar o estilo de vida de que parece estar saturada e em que não encontra já significado. O americano afirma nunca ter visto um elefante branco, nem tão pouco se mostra interessado na paisagem. Para ele, a gravidez de Jig não passa de um obstáculo, e não tenta sequer compreender que está a privá-la de obter o seu “elefante branco”. Por implicar um grande custo, não é proporcional ao seu valor ou utilidade. O termo tem origem na simbologia que envolvia os elefantes albinos. Estes eram considerados sagrados e eram mantidos por monarcas do Sudoeste Asiático. Receber um elefante branco como presente era uma honra, mas também um grande encargo devido aos custos necessários para o manter.

Tal como em “A Canary For One”, encontramos neste conto uma conotação simbólica atribuída ao comboio e aos carris. Pela forma como o conto está elaborado, parece que a espera do casal pelo comboio no exterior da estação é a espera por uma decisão, um momento de reflexão após o qual embarcam no comboio e seguem o caminho das suas vidas. A estação encontra-se no meio de dois carris e simboliza a situação de impasse em que ambos se encontram. As duas trilhas representam duas direções opostas, os dois lados contrastantes da paisagem revelam figurativamente a vontade das personagens, de facto, o cenário reforça o conflito, mas a sua importância no conto vai mais além do simbolismo, pois é através de uma análise do cenário e da interação das personagens com este que podemos encontrar um fio condutor lógico que nos permite desvendar o fim em aberto do conto.

Ao longo do conto o número dois é uma constante. Os dois elementos que formam o casal, as duas linhas, as duas paisagens, os dois carris e o ato da rapariga ao pegar em duas fiadas de missangas de bambu. As personagens estão habituadas a viver uma vida a dois, uma vida cujas circunstâncias não são favoráveis nem adequadas a que surja um terceiro elemento. A cortina de missangas de bambu é um elemento que os

¹ Por implicar um grande custo, não é proporcional ao seu valor ou utilidade. O termo tem origem na simbologia que envolvia os elefantes albinos. Estes eram considerados sagrados e eram mantidos por monarcas do Sudoeste Asiático. Receber um elefante branco como presente era uma honra, mas também um grande encargo devido aos custos necessários para o manter.

isola, que os separa da mulher do bar da estação e das pessoas que nele se encontram, esperando pelo comboio. Pode, contudo, ser interpretada como algo que os une, ou a vida que resultou da sua união, se tivermos em conta a conotação simbólica que o bambu possui².

Como foi já referido, para fazer uma interpretação de “Hills Like White Elephants” é importante analisar as personagens, assim como o seu comportamento e interação com o cenário que os rodeia. O modo como as personagens são expostas ao leitor é contrastante. De certa forma, o autor quase nos compele, por vários motivos, a sentir maior empatia com a rapariga, que demonstra uma maior profundidade psicológica do que o seu companheiro. Apesar de o conto estar escrito com um vocabulário neutro, sem qualquer conotação emotiva, o simbolismo tem uma conotação fortíssima, e aliado a certas partes do diálogo resulta numa provocação emocional e reflexiva, no leitor.

O homem americano permanece anónimo no conto, fator que de certa forma o distancia do leitor. Ao leitor, é dado a conhecer o seu estilo de vida e a sua vontade de que a rapariga faça um aborto. O americano, ao não ser capaz de perceber as alusões que a rapariga faz e o conflito interior que a alimenta, mostra ser uma personagem supérflua. A sua conduta para com a rapariga deixa, de facto, transparecer um enorme egoísmo, falta de compreensão e até mesmo desconhecimento, quando se refere ao aborto como “uma operação muito simples. A rapariga, cujo nome é dado a conhecer numa fala do americano, apresenta uma dimensão psicológica associada a uma dimensão espacial simbólica, e como personagem passa por um processo evolutivo. A atitude da rapariga é, inicialmente, uma atitude de submissão perante o homem. Insere-se num estereótipo da mulher passiva, habituada a deixar-se subjugar às vontades e decisões do homem. O estilo de vida boémio a que estão habituados, - sempre a viajar e provar novas bebidas -, parece ter-se tornado em algo que perdeu significado para a rapariga, mas que o americano quer manter a todo o custo.

Jig mostra-se incapaz de formular o que verdadeiramente pensa e sente em relação ao aborto. É curioso que Hemingway tenha escolhido o termo “rapariga” em vez de “mulher”, pois reforça ainda mais a ideia da sua submissão, insegurança e falta de assertividade. A sua inabilidade para confrontar diretamente o americano vê-se espelhado na forma como se exprime no início do conto, recorrendo a uma linguagem

² Em vários países da Ásia, o bambu é símbolo de vida e longevidade. Existe ainda a lenda de que a humanidade teve origem no bambu.

figurativa, ao sarcasmo e ao silêncio perante a insistência e ignorância do seu companheiro. A sua atitude revela também, de uma forma irónica, quer ao leitor, quer ao homem americano, o enorme egoísmo da personagem masculina. Ao aperceber-se disso, o americano muda o seu tipo de abordagem, reconhecendo que a rapariga deverá seguir em frente com a gravidez se for essa a sua vontade.

A rapariga afasta-se do seu companheiro, levantando-se e caminhando até ao fim da plataforma, onde observa pela primeira vez a rica, fértil e simbólica paisagem do outro lado do rio. Num sentido figurativo, a rapariga contempla o que a paisagem representa: a vida, a vontade de manter a sua criança. Há um paralelismo linguístico e simbólico entre a descrição que abre o conto e a descrição dessa paisagem, que fortalece o dilema da rapariga e o conflito do casal. Podemos observar uma mudança na sua atitude após a contemplação. A rapariga parece ter sofrido uma revelação da sua própria vontade, daquilo que realmente quer.

Quando volta para junto do americano, regressa para o lado da estação onde a paisagem é seca. O companheiro retoma a sua tendenciosa conversa de que aceitará e dará o seu apoio à rapariga independentemente da decisão que ela tome, sem no entanto deixar de a pressionar. A rapariga tenta agora persuadi-lo de que a sua gravidez poderia ter significado para o americano e de que poderiam viver bem com a presença de uma criança, mas mais uma vez a posição oposta de ambos colide na tentativa de chegarem a um consenso. A rapariga reage contra a pressão e hipocrisia do companheiro com subtil assertividade, quando em forma de pedido, ordena ao americano que se cale, repetindo “por favor” sete vezes. O americano olha para as malas e para os autocolantes de todos os hotéis onde tinham estado. As malas simbolizam o estilo de vida despreocupado que tinham, mas é também possível fazer uma outra interpretação do que a frase sugere a relação sexual e descomprometida que tinham e, que sofrerá uma transformação com a chegada de uma criança. O americano começa de novo a falar, mas a rapariga fá-lo calar-se num tom de ameaça. O facto de o americano olhar para as malas, e o que diz a seguir, levam a crer que finalmente compreendeu o que a rapariga sente e deseja.

Existem diversas interpretações do final do conto. A interpretação mais comum é de que a rapariga cede à insistência do seu parceiro. Outra interpretação comum é de que a rapariga, para além de se aperceber de que quer ir em frente com a gravidez, apercebe-se também da futilidade e hipocrisia do americano, pelo que a separação do casal, apesar de nada o indicar diretamente, é inevitável. Numa primeira leitura, a minha interpretação foi igual à mais comum. No entanto, depois de ter procedido a uma análise

mais profunda do conto, e tendo em conta todos os fatores referidos, concluo que a atitude do americano leva a crer que é ele quem cede à vontade da rapariga. No final do conto, há quase uma inversão dos papéis de cada um. A senhora do bar avisa-os de que o comboio chegará dentro de breves instantes. A rapariga oferece-lhe um sorriso radiante, em agradecimento. O uso do adjetivo assume um papel importante: se interpretarmos o sorriso como algo mais do que uma atitude de gratidão para com a senhora do bar, é uma afirmação por parte da rapariga, de que resolveu o seu dilema e poderá viver em paz. O americano leva as malas para o outro lado da estação, o lado associado à rapariga. Este simples ato pode ser tomado como um sinal de que o americano desiste de controlar a vida de ambos, oferecendo-lhe “as rédeas” da relação, e, conseqüentemente, da sua vida. Quando o americano volta para acabarem as bebidas, passa pelo bar e bebe um copo de anis sozinho. Esta ação parece indicar que se está a habituar à ideia de que não vai poder continuar com o estilo de vida que tinham “a dois”. O americano observa que as pessoas esperam “razoáveis” pelo comboio. Num sentido figurado, as pessoas esperam e aceitam o destino que a vida lhes reserva, sem o recearem, ao contrário dele. O homem americano volta para a mesa onde se encontra a rapariga e pergunta-lhe como se sente, ao que a rapariga responde que se sente bem e que não há nada de errado com ela.

Estamos perante um final tão intrigante como o de “A Simple Inquiry”. Contudo, ao contrário desse conto, Hemingway dá várias pistas ao leitor para que possa interpretar o final de “Hills Like White Elephants”. De certo modo, a forma como o conto até na estrutura permite fundamentar as três possibilidades de interpretação acima referidas. Penso contudo que existe de facto uma lógica, um fio condutor quase impercetível, que levou a que me sentisse mais inclinada a fazer a interpretação de que no final a rapariga opta pela vida da criança, pela sua vontade, e em que o americano, embora contrariado, respeita a sua decisão.

Como já foi referido, diálogo entre Jig e o americano é apontado como um dos diálogos em que melhor se comprova a mestria de Hemingway em observar a forma como as pessoas dialogam e interagem e a captá-la na sua escrita de um modo bastante realista. As frases são curtas, repetitivas e oferecem ritmo ao diálogo. Mesmo com uma economia de palavras, Hemingway prova que é capaz de pintar um cenário realista, de utilizar a palavra certa no momento certo, e de deixar a imaginação do leitor divagar pelo conto, preenchendo os espaços vazios das palavras e conceitos que Hemingway opta por omitir.

”Hills Like White Elephants”- Análise da Tradução

Passo a focar alguns exemplos das dificuldades com as quais me deparei ao longo da tradução do conto, fazendo uma comparação com o texto original e com a tradução de Maria Luísa Osório e Alexandre Pinheiro Torres.

Apesar de ter uma estrutura bastante simples na língua inglesa, a frase abaixo indicada, é de difícil formulação na língua portuguesa. Procurei traduzi-la de uma forma que mantivesse a sua simplicidade e ao mesmo tempo fizesse sentido, acrescentando palavras necessárias à sua formulação.

‘Just because you say I *wouldn’t have* doesn’t prove anything.’

– Só porque dizes que *não te parece que tenha visto* não prova *coisa* nenhuma.

O sentido da frase no texto de partida perde-se na solução de MLO e APT, devido à utilização do tempo verbal do Futuro do Pretérito

– O facto de dizeres que *não poderia ver* não prova coisa nenhuma.

Nas frases abaixo indicadas deparei-me com a expressão “fine time”, cuja tradução literal não faz sentido. Optei por utilizar a expressão equivalente “bom bocado”, corrente na língua portuguesa.

‘You started it,’ the girl said, ‘I was being amused. I was having *a fine time*.’

‘Well, *let’s try and have a fine time*.’

– Tu é que começaste – disse a rapariga. – Eu estava a divertir-me. Estava a passar *um bom bocado*.

– Está bem, *tentemos passar um bom bocado*.

Em “Montes como Elefantes Brancos”, os tradutores optam por utilizar duas soluções diferentes (“bocado muito agradável”, “tempo agradável”) e aumentar as frases ao incluir palavras que não constam no texto de partida, o que resulta numa falta de coerência e de fluidez na tradução.

– Foste tu que começaste – disse a rapariga. – Eu estava a divertir-me.

Estava a passar *um bocado muito agradável*.

– Está bem, *vamos fazer com que esse tempo agradável continue*.

O exemplo que se segue constituiu um grande desafio. A estrutura da frase no texto de partida está articulada de forma bastante realista, relativamente à forma corrente como as pessoas falam, o que faz com que seja complicado conseguir traduzi-la de forma a respeitar a sua estrutura e de forma a respeitar o seu carácter realista e corrente. Optei por uma solução que implica algumas mudanças na estrutura da frase ao incluir o verbo “comparar” e o termo “comentário”, para que a frase fizesse sentido. Não traduzi assim as expressões *nice* e *you’ll like it* à letra, o que a meu ver não faria muito sentido. Apesar de ter sofrido várias modificações, penso que consegui elaborar uma frase simples que não se distancia demasiado do que está escrito no texto de partida.

I know. But if I do it, *then it will be nice again if I say things are like white elephants, and you’ll like it?*

- Eu sei. Mas se o fizer, *volta a ser engraçado eu comparar coisas a elefantes brancos, e tu vais achar piada ao comentário?*

Podemos observar no exemplo abaixo indicado como MLO e APT traduziram tal simples, mas complexa frase. Esta passagem em particular é um bom exemplo do tipo de opções de tradução mais fracas que encontramos ao longo desta tradução. Tal como no meu caso, MLO e APT modificaram a estrutura da frase, mas a um nível diferente, optando por incluir alguns termos e separando até a oração final para formar outra. Penso que este procedimento resultou numa tradução pouco feliz. Foram incluídas demasiadas palavras, cuja função, presumo, seria facilitar a leitura da frase,

contudo o efeito é o oposto. Dá-se a inclusão do termo “operação” na frase quando no texto de partida esta é referido apenas como *it*, o que é algo recorrente ao longo de toda tradução e que boicota a intenção de aludir a operação de forma indireta, uma intenção bastante relevante no conteúdo do conto, visto que todo o conflito gira à volta da operação que implica o aborto. As expressões “achar bem” e “gostar disso”, apesar de se aproximarem das expressões do texto original, não transmitem a ideia deste e parecem não fazer sequer muito sentido. Os tradutores optam também por incluir o termo “continuarás”, o que não encontramos no texto de partida, e cuja utilização distorce a intenção presente na frase, que implica o retorno a uma situação, não a sua continuidade.

- Sei. Mas se eu fizer *a operação continuarás a achar bem que eu diga coisas como há momentos: que os montes se parecem com elefantes brancos. Continuarás a gostar disso?*

Tendo apresentado alguns exemplos da forma como traduzi o conto em questão, saliento que de um modo geral “Hills like White Elephants” é um conto que não apresenta muitas dificuldades de tradução, contudo, devido às várias possibilidades de interpretação, há que ser cuidadoso na escolha de vocabulário e estrutura frásica. O diálogo é um elemento bastante importante no conto, e é também o que faz com que o conto tenha tanta relevância artística, pelo que é importante tentar fazer uma tradução correta deste. Nesta questão em particular na tradução de Maria Luísa Osório e Alexandre Pinheiro Torres “Montes como Elefantes Brancos”, deparei-me com algumas soluções de tradução que a meu ver enfraquecem ou eliminam por completo o carácter coloquial, direto, cru, intrigante e estético do diálogo; carácter este que, de modo geral, é o que mais fascina os leitores do conto.

“A SIMPLE INQUIRY” - Interpretação

“A Simple Inquiry” é um conto pequeno e bastante intrigante. Tal como nos contos “A Canary for One” e “Hills like White Elephants”, a ação desenvolve-se à volta da sugestão de uma ideia, que não é contada por palavras. Tanto “A Simple Inquiry” como “Hills Like White Elephants” têm finais abertos, mas a questão central de “A

Simple Inquiry” não é tão fácil de interpretar, e a crítica aponta para a possibilidade de uma multiplicidade de leituras. Há porém um ponto em que todas concordam, o tema do conto é a homossexualidade.

A ação de “A Simple Inquiry” dá-se algures na Europa durante uma guerra. Nenhuma destas questões é explicitamente descrita no conto. Sabe-se que o major, o adjunto e o soldado são italianos devido aos estrangeirismos e nomes das personagens, e através da fala do major, já no final do conto, sabe-se que decorre uma guerra. A única informação acerca do tempo da ação é que “era fim de Março”.

O conto inicia com uma descrição da cabana onde o major e o adjunto se encontram. A cabana está localizada num sítio frio, em que a “neve era mais alta do que a janela”. Na cabana, encontra-se um major, com a cara bastante queimada pelo sol, e o seu adjunto. Pela forma como as personagens interagem, o leitor fica a conhecer como funcionava na prática a hierarquia do exército. A descrição da cabana, da trincheira e da neve que a rodeia, sugere a ideia de isolamento. A neve cobre parte da janela, apesar disso, o sol entra e ilumina a cabana. O sol, fonte de calor e luz natural, é normalmente utilizado na literatura como um símbolo com conotação positiva. Contudo, em “A Simple Inquiry”, o sol derrete a neve, alargando a trincheira que é utilizada como forma de proteção. O sol é também responsável pelas graves queimaduras que o Major tem na cara. A descrição da cara queimada do Major prolonga-se, e o narrador salienta esta questão através de repetições.

Depois de passar azeite pela cara para atenuar as queimaduras, o Major decide ir dormir uma sesta, relegando o trabalho para o seu adjunto. Este ainda cai na tentação de ler um livro, quando o major se retira para o seu quarto, mas a consciência não permite que disfrute de tal momento de lazer enquanto não terminar o seu trabalho. Um soldado, Pinin, entra para colocar madeira na lareira e o adjunto diz-lhe para ser mais cuidadoso, pois o major está a descansar. Pinin retira-se.

Após um período de tempo indefinido, o major ordena ao adjunto, Tonani, que chame Pinin. Pinin vai à presença do major e encontra-o deitado na sua cama de beliche. Desenvolve-se um diálogo que, bem à maneira hemingwayana, deixa o leitor confuso numa primeira leitura. O major faz uma série de perguntas a Pinin, que responde num tom algo evasivo. O Major procura saber se Pinin está apaixonado por alguma rapariga, e se lhe escreve cartas. Pinin afirma que está, mas que não lhe escreve. É através do diálogo que o tema do conto vai sendo desvendado. Depois de ter a certeza de que Tonani, o adjunto, não os consegue ouvir, o Major faz a pergunta que decifra o

tema do conto, perguntando a Pinin se é corrupto. O termo corrupto é vago; contudo, inserido no contexto, facilmente se interpreta como homossexual.

É a partir deste ponto de viragem que várias interpretações divergem. Por um lado, há quem considere que o Major apenas deseja saber se Pinin é homossexual, sem existir nenhuma outra intenção por detrás da pergunta. Por outro lado, a pergunta é vista como uma proposta ou interesse sexual da parte do Major. Há contudo frases no texto que parecem contradizer esta última interpretação. Pinin reage, tendo primeiro uma atitude arrogante e defensiva à acusação do Major, mas depois permanece em silêncio. O Major afirma que não tem de se preocupar, que não lhe irá tocar. O sentido desta frase é algo ambíguo, pois tanto existe a possibilidade de o Major estar a afirmar que não o irá assediar sexualmente, como a possibilidade de afirmar que não irá ter uma atitude violenta para com Pinin, visto que a homossexualidade era uma questão mal vista pela sociedade, e em particular entre militares do exército, gerando até episódios de violência. No fim do diálogo, aconselha-o a permanecer seu criado, visto que tem menos hipóteses de ser morto. Pinin retira-se, e o adjunto observa-o a sair da cabana e sorri.

Existem também várias interpretações referentes à atitude de Tonani. Não se sabe ao certo se o adjunto sorri devido à estranha forma de andar de Pinin, se ouviu a conversa entre Pinin e o Major, ou se simplesmente se apercebeu da situação. Há dois pensamentos do Major que fazem com que o conto seja ainda mais intrigante. Depois de ter questionado Pinin, o Major sente-se aliviado, afirmando que a vida no exército é muito complicada. Este pensamento parece contradizer as interpretações de que o Major é homossexual e de que tinha a intenção de assediar Pinin, pois se fosse esse o caso, penso que a reação do Major teria sido bastante diferente. O último pensamento do major é também a última frase do texto. O Major interroga-se se Pinin lhe terá mentido. Não se sabe ao certo a que se refere o Major se Pinin terá mentido acerca de amar uma rapariga, ou acerca de ser “corrupto”.

“A Simple Inquiry”- Análise da tradução

Como foi já referido, existem diferentes interpretações do conto, e fica por saber qual delas é a correta. Na verdade, Hemingway gostava de confiar aos leitores a missão

de irem desvendando os contos e fazerem a sua própria interpretação, tendo em conta o que leem e o que conhecem, o que experienciaram na vida.

Na tradução de Maria Luísa Osório e Alexandre Pinheiro Torres do conto encontram-se várias modificações quer a nível semântico, quer a nível linguístico. As opções de tradução que foram aplicadas seguem uma tendência de interpretação, o que faz com que o mistério e a intriga que envolvem a sua leitura se percam, em particular na forma como o diálogo entre o Major e Pinin foi traduzido, que facilmente conduz o leitor à ideia de que o Major manifesta interesse sexual por Pinin. As diferentes possibilidades de interpretação são praticamente inexistentes aquando a leitura da tradução “Um Simples Interrogatório”. Por vezes, as escolhas dos tradutores implicam consideráveis modificações na estrutura e conteúdo do conto, a nível de omissão ou inclusão de expressões que não constam no texto de partida. Ao longo da tradução de MLO e APT deparamo-nos com certas expressões (“um moço trigueiro”, “Tens paixoneta por alguma pequena?”, “Escusas de te fazer de espertalhão!”) antiquadas ou tipicamente portuguesas, que foram caindo em desuso, o que poderá provocar uma sensação de estranhamento num leitor que as desconheça. A utilização de tais expressões pode criar um laço cultural e familiar com o leitor, mas ao mesmo tempo distanciam-no da intenção de Hemingway. Se por um lado são utilizadas expressões típicas do português corrente da altura da tradução que dão certa graça e familiaridade ao conto, por outro lado o efeito de coesão perde-se quando no meio de vocabulário simples e coloquial nos deparamos com expressões formais e típicos floreios literários (“mergulhava os dedos numa tacinha cheia de azeite”).

Em certos casos o carácter da escrita de Hemingway acaba por desaparecer quando os tradutores optam por transformar duas ou mais frases numa só, evitando desta forma certas repetições e estruturas frásicas que dificultam o processo de tradução, contudo tais estruturas são importantes fatores do estilo do autor. Torna-se clara a posição dos tradutores, que focaram principalmente a adaptação do conto para a língua e cultura do país do texto de chegada, recorrendo a modificações que resultaram numa distorção do conteúdo e no enfraquecimento do estilo de escrita sucinto, direto, duro e cru de Hemingway.

Proponho-me então a exemplificar algumas dificuldades com que me deparei, aquando a tradução do conto, através de uma primeira comparação entre o texto original e o texto de chegada, seguida de uma análise com a solução utilizada na tradução de MLO e APT. No exemplo que enuncio de seguida deram-se modificações a nível lexical

e estrutural. De modo a conferir maior fluidez, optei por inverter certas palavras e orações.

While he worked at the papers he put the forgers of his left hand into a saucer of oil and then spread the oil over his face, touching it very gently with the tips of his fingers. *He was very careful to drain his fingers* on the edge of the saucer so there was only *a film of oil on them*, and after he had stroked his forehead and his cheeks, *he stroked his nose very delicately between his fingers*.

Enquanto tratava dos papéis, punha os dedos da mão esquerda num pires com azeite e espalhava-o pela cara, tocando-lhe suavemente com as pontas dos dedos. *Tinha o cuidado de escorrer bem o azeite dos dedos* na borda do pires para ficar apenas com uma fina camada, e depois de o ter aplicado na testa e nas bochechas, *aplicava no nariz, por entre os dedos, com muita delicadeza*.

Na solução apresentada na tradução de Maria Luísa Osório e Alexandre Pinheiro Torres, as frases do texto de partida sofrem várias alterações estruturais e léxicas. Podemos observar que parte da segunda frase é inserida na primeira, e em ambas encontramos omissões, inclusões e alterações de expressões.

Sempre a estudar os seus papéis, mergulhava os dedos numa tacinha cheia de azeite, *escorria-os bem de encontro ao rebordo* e depois untava a cara toda. Massajava a testa e as faces e *em seguida o nariz com tal precaução que mais parecia acariciá-lo*.

Ao traduzir a primeira frase dos exemplos abaixo enunciados, deparei-me com a expressão *to get through*, que não possui equivalente na língua portuguesa, pelo que optei por procurar equivalentes a nível semântico. A segunda frase sofreu alterações devido à impossibilidade de traduzir o tempo verbal em que o verbo *to read* se encontra conjugado, o que automaticamente implica a necessidade de modificar a sua estrutura. Operou-se também uma extensão da frase devido à impossibilidade de traduzir a expressão *until it was done*.

He had too much paper-work *to get through*. *He could not enjoy reading until it was done*.

Tinha muita papelada *para tratar*. *Não conseguia entregar-se ao prazer da leitura antes de tratar de tudo*.

Na tradução “Um Simples Interrogatório” dá-se uma junção das frases e a omissão de *until it was done*, o que modifica o seu sentido, pois pode dar a entender que o personagem simplesmente não tem prazer na leitura, quando no conto original está explícita a ideia de que este não tem prazer na leitura enquanto não terminar o seu trabalho. É utilizado o termo “expedir”, o que não transmite de forma adequada a expressão *to get through*.

Havia muita papelada *para expedir e não tinha nenhum prazer na leitura*.

Ao contrário do caso acima enunciado, é possível traduzir a expressão abaixo para “Sê cuidadoso, Pinin”, o que se assemelha ao original. Contudo, penso que tal solução não exprimiria o sentido pretendido, para além de que conferiria à expressão um carácter formal que não existe no texto de partida.

“Be soft, Pinin”

Com cuidado, Pinin.

O sentido da expressão foi apresentado de forma semelhante na tradução “Um Simples Interrogatório”. No entanto foi-lhe atribuída maior expressividade através do sinal de exclamação que não consta no texto de partida.

Cuidado, Pinin!

Passo a focar um problema, do qual me procurei esquivar, que torna “A Simple Inquiry” bastante complicado de traduzir, nomeadamente o da interpretação. Nas minhas soluções de tradução, procurei escolher termos que me parecessem ter uma carga mais neutra ao traduzir o diálogo entre o Major e Pinin, tendo em conta as

diferentes interpretações possíveis que se pode fazer do texto. Apresento no seguinte passo as minhas soluções:

– Ele não consegue ouvir – disse o major. – Tens a certeza de que amas uma rapariga?

– Tenho.

– E – o major olhou-o bruscamente, – de que não és corrupto?

– Não percebo o que quer dizer com corrupto.

– Tudo bem – disse o major. – Não precisas de te armar em superior.

Pinin olhou para o chão. O major olhou para ele de cima a baixo, para a face castanha e para as suas mãos. Depois continuou, sem sorrir.

– E não queres mesmo... – o major interrompeu-se. Pinin olhou para o chão.

– Que o teu grande desejo não é mesmo...

Pinin olhava para o chão. O major voltou a encostar a cabeça no saco cama e sorriu. Estava mesmo aliviado: a vida no exército era demasiado complicada.

Na tradução de Maria Luísa Osório e Alexandre Pinheiro Torres, as opções de tradução que foram aplicadas seguem uma tendência de interpretação, o que faz com que o mistério e a intriga que envolvem a sua leitura se percam, em particular na forma como o diálogo entre o Major e Pinin foi traduzido, que facilmente conduz o leitor à ideia de que o Major manifesta interesse sexual por Pinin. As diferentes possibilidades de interpretação são praticamente inexistentes aquando a leitura da tradução “Um Simples Interrogatório”. Por vezes, as escolhas dos tradutores implicam consideráveis modificações na estrutura e conteúdo do conto, a nível de omissão ou inclusão de expressões que não constam no texto de partida. O exemplo que se segue abaixo demonstra como MLO e APT lidam com a mesma parte do texto:

– Ele não ouve – disse o major. – Mas estás convencido do teu amor por uma rapariga?

– Inteiramente convencido!

– E... – O major deitou-lhe uma rápida olhadela de soslaio. – Tu tens a certeza de não te deixares perverter?

– Eu não percebo meu major... O que é perverter?

– Ora, ora! – replicou o major. – Escusas de te fazer espertalhão!

Pinin baixou os olhos. O major estudou-lhe o rosto bronzeado, mediu-o dos pés à cabeça e parou nas mãos. Depois continuou, sem sorris:

– Mas, de verdade, tu não queres?...

O major susteve-se. Pinin continuava com os olhos cravados no chão.

– Mas tu, sinceramente, não tens um grande desejo?...

Pinin não desapegava os olhos do chão. O major enterrou a cabeça no seu saco de viagem e sorriu, sentindo-se burlado: a vida no exército é complicadíssima!

De uma forma geral, “A Simple Inquiry” é o conto mais simples em vários aspetos, comparativamente aos restantes contos analisados, exceto na sua interpretação. Quer nas descrições, quer nos diálogos, este conto apresenta uma linguagem e estrutura frásica bastante simples. De um modo geral, a nível lexical e estrutural, as dificuldades de tradução com que me deparei, relacionam-se com a impossibilidade de traduzir expressões à letra. Procederam-se também a alterações de modo a que o texto conservasse a sua fluidez na língua de chegada, mas o objetivo principal foi que a essência da tradução estivesse fiel, que fosse transmitida ao leitor do texto de chegada de forma a provocar a mesma reflexão e possíveis interpretações que provoca o texto de partida.

“A Canary for One”- Interpretação

A ação de “A Canary for One” decorre a meio de uma viagem de comboio até Paris e desenrola-se à volta de um casal americano e uma senhora americana, que partilham um compartimento-quarto. A conversa dá-se entre ambas as mulheres, havendo apenas uma intervenção por parte do homem americano. A senhora americana, que leva um canário para a sua filha, rapidamente revela alguns tópicos íntimos relacionados com a sua filha e um jovem suíço por quem esta estava apaixonada. Do ponto de vista da senhora americana, nenhum homem que não fosse americano seria capaz de fazer a sua filha feliz, e por isso decidira levá-la para longe, apesar de saber que esta sofria. Após o comboio terminar a viagem, o homem revela que ele e a sua mulher vieram a Paris para se estabelecerem em residências separadas.

Ao longo do conto, há uma alternância entre momentos de descrição e diálogo, sob o ponto de vista do narrador-personagem participante, um homem americano. A mensagem do conto não é explícita até à última frase, em que nos é revelada a grande ironia de toda a situação.

O conto apresenta uma estrutura bastante curiosa, na forma como o narrador foca aspetos que observa ao longo da viagem, tais como as paisagens por onde o comboio passa, a senhora americana e a conversa que esta tem com a sua mulher. Tem-se a sensação de que o narrador apenas observa. As descrições das paisagens ou estações por onde o comboio passa refletem um distanciamento do narrador em relação ao que lhe está mais próximo, quer numa esfera física, quer numa esfera psicológica. Apesar de este não ter uma intervenção que pareça relevante na ação, é precisamente essa atitude não participativa que é relevante para a interpretação do conto.

O conto vai gradualmente focando o cerne da questão, havendo uma alternância entre cenas exteriores e interiores. Numa primeira instância, é dada ao leitor informação através das descrições dinâmicas e algo sinestéticas do narrador, primeiro acerca das paisagens, seguida de informação acerca da senhora americana e do seu canário. Volta a haver um enfoque no exterior, nomeadamente nas estações por onde passam, seguido do diálogo entre a mulher e a senhora americana. É através dos diálogos e do que o narrador “escolhe” divulgar que o leitor vai obtendo informação acerca das personagens e é só no final que toda a situação, que inicialmente se parece focar apenas na senhora americana, se torna clara.

A teoria do icebergue insere-se perfeitamente em “A Canary for One”. É um conto conciso, de mensagens implícitas, escondidas sob a superfície, repleto de simbolismos ligados ao percurso da vida e as suas inevitáveis tragédias. O próprio título sugere a solidão em que os personagens se encontram. O canário, animal que deveria estar livre na natureza, encontra-se fechado numa gaiola.

A história inicia com a descrição da paisagem por onde o comboio passa. No conto, o comboio simboliza a vida, e as paisagens por onde este passa poderão ser interpretadas como representativas das diferentes fases da vida pelas quais as pessoas passam. É de salientar que o tema de comboios ou linhas de comboios são um tema bastante comum e simbólico nas obras de Hemingway, pois simbolizam a vida e os seus percursos e escolhas.

A senhora americana fecha a cortina e tira ao narrador a vista do mar, de uma natureza alegre, tirando-lhe também a sua forma de escape perante a sua situação, pelo

que este olha para a outra janela, e assiste a paisagens desoladas. Há uma série de aspetos acerca da senhora americana que se vão associando à atitude repressora que esta tem para com a sua filha, como o facto de ter fechado a cortina, fazendo com que o compartimento se torne um espaço ainda mais isolado, assim como o seu canário, preso na gaiola. É curiosa a forma como Hemingway constrói, através da voz do narrador, a personagem da senhora americana e o seu estatuto na sociedade, através do que esta compra na estação de Marseilles e da sua curta descrição (“...looking very wholesome and middle-aged and American...”Hemingway, 2004.), que parece algo irónica. Há também alguma ironia no facto de a senhora americana ser bastante surda, e no entanto, conseguir ouvir o cantar do canário, que muito admira. Este aspeto pode ser ligado ao facto de ser incapaz de ouvir a sua própria filha e lhe dar a oportunidade de ser feliz, preferindo dar ouvidos a uma pessoa que afirmou que só os homens americanos podem ser bons maridos. As descrições que se seguem de por onde o comboio passa estão carregadas de simbolismo. Há a descrição dos últimos raios do sol sobre a água, que simbolizam os últimos resquícios de esperança na vida. Segue-se a descrição de uma casa em chamas, símbolo de tragédias da vida, a que as pessoas assistem, passivas e indiferentes.

O facto de a senhora americana não ser capaz de dormir à noite com medo de que haja um acidente de comboio, sugere que esta tem medo da vida, ou de mudanças que possam ocorrer na sua vida, medo este que impõe à sua própria filha, com quem se preocupa, mas a quem não permite que faça as suas próprias escolhas.

Na manhã seguinte, parece haver um ambiente mais alegre a bordo do comboio, que vai gradualmente desaparecendo à medida que este se aproxima do seu destino. Paris. A senhora americana faz uma observação, dizendo que o canário canta, o que na realidade não acontece. Visto que a senhora é surda, a sua atitude é algo estranha, o que leva a crer que talvez não queira admitir a sua fraqueza, - a surdez-, e que a tenta escondê-la.

A descrição que se segue refere uma floresta bem cuidada por onde o comboio passa. Esta alusão, que implica a intervenção do homem na natureza, pode ser associada à situação do canário, um animal preso na gaiola, que por sua vez está associado à filha da senhora americana, que no fundo vive sem liberdade para fazer as suas próprias escolhas. Segue-se uma descrição de edifícios situados na periferia de Paris, o que indica que o fim da viagem se aproxima.

A senhora americana e a mulher dão início a uma conversa. O narrador faz a sua primeira aparição/intervenção ao informar a senhora de que é americano, quando esta o tomava por inglês. A senhora americana revela então a situação da sua filha se ter apaixonado por homem em Vevey. A senhora americana, por um conhecido lhe ter dito que apenas os homens americanos dão bons maridos, levou a filha para longe de Vevey. Apesar de aparentemente se preocupar com a filha e saber que ela sofre, a senhora americana não põe em causa a opinião da pessoa conhecida, nem questiona a atitude que tomou. O tema da conversa muda para algo supérfluo, o que contribui para a caracterização da senhora americana, quando esta revela encomendar a sua roupa numa loja de Paris apesar de morar (numa zona chique) de Nova Iorque.

Após o comboio entrar em Paris, as descrições apresentam uma simbologia mais negativa. O comboio passa por uma carruagem envolvida num acidente, que remete para os eventos trágicos e inevitáveis que surgem na vida das pessoas. A senhora americana e a mulher voltam a conversar, chegando à conclusão que ambas já tinham estado no mesmo hotel na Suíça. O hotel aparece como elemento de união, que une um passado em comum que todas as personagens tiveram, e também como elemento de separação, da separação que a senhora americana impõe à filha, do homem que ama, e, da separação do casal de americanos. O comboio chega então Gare de Lyons. É lá que termina a simbólica viagem dos personagens. Depois de alguns momentos de descrição, o americano revela a separação da sua mulher.

“A Canary for One”- Análise da Tradução

“A Canary for One” trata-se de um conto que não apresenta muitas dificuldades de tradução, à exceção de algumas passagens descritivas, que por estarem repletas de elementos simbólicos e metafóricos, exigem uma especial atenção no sentido de estes elementos serem transmitidos na tradução, dando assim vida à mensagem do texto de partida. O primeiro parágrafo do texto, abaixo indicado, é especialmente difícil de traduzir devido a uma confusa sobreposição de ideias, que criam uma sensação relacionada com o movimento do comboio. Perante a dificuldade que a descrição apresenta, fiz algumas modificações na tradução, para que a descrição se assemelhasse o mais possível à do texto de partida, sem contudo perder o seu sentido e o efeito cinético que reflete o movimento do comboio.

The train passed very quickly a long, red stone house with a garden and four thick palm trees with tables under them in the shade. *On the other side was the sea. Then there was a cutting through red stone and clay, and the sea was only occasionally and far below against rocks.*

O comboio passou a grande velocidade por uma casa comprida, de pedra vermelha, com um jardim e quatro palmeiras grossas com mesas por baixo, à sombra. *Do outro lado havia mar. Depois houve um caminho por pedra vermelha e barro, e só se via o mar ocasionalmente e muito lá para baixo, contra as rochas.*

A sensação do movimento do comboio perde-se em certas descrições da tradução de MLO e APT, como podemos observar no primeiro parágrafo do conto, que por se encontrar estruturado de forma a refletir essa dinâmica, torna a sua tradução num autêntico desafio. Os tradutores optam por suprimir a referência ao caminho com muro de pedras e barro por onde o comboio passa, e modificam o sentido de uma das frases traduzindo *on the other side* por “atrás”.

O comboio passou célere em frente de uma grande casa de pedras vermelhas com um jardim onde havia quatro grandes palmeiras, à sombra das quais se encontravam algumas mesas. *Atrás ficava o mar. Por fendas existentes no muro, viam-se as ondas, lá muito ao fundo, batendo nas rochas.*

Em certos casos apresentados no texto, como podemos observar no exemplo seguinte, escolhi eliminar no texto de chegada certas palavras cuja tradução não faria sentido e seria desnecessária, inestética e redundante.

It was very hot in the train and it was very hot in the *lit salon compartment*.

Estava muito calor no comboio e estava muito calor no *lit salon*.

Maria Luísa Osório e Alexandre Pinheiro Torres optam também pela omissão do termo *compartment*, mas modificam a estrutura da frase, omitindo a sua construção repetitiva, aspeto que não altera o conteúdo de uma forma que seja significativa, mas que faz com que tal marca de estilo de escrita do autor não esteja presente na tradução.

Estava quentíssimo, sobretudo no *lit salon*.

A complexa e repetitiva estrutura da frase abaixo enunciada constituiu um verdadeiro desafio translatório. Era de todo impossível elaborar uma tradução que fizesse sentido sem recorrer a tais modificações, quer por não haver equivalentes para a expressão *in the night*, quer pela própria estrutura confusa da frase no texto de partida. No entanto houve uma tentativa de preservar o seu sentido e estrutura repetitiva.

In the night the American lady lay without sleeping because the train was a *rapide* and went very fast and she was afraid of the speed *in the night*.

À noite a senhora americana, deitada, não dormia, pois o comboio era um *rapide* e andava muito depressa, e ela receava a velocidade *à noite*.

Na tradução de MLO e APT frase foi elaborada de forma mais simples e acessível para o leitor. Deparamo-nos com uma adaptação da frase em que a repetição que abre e termina a frase se perde, e o seu sentido sofre uma alteração. Pela forma como a frase está estruturada, dá a entender ao leitor que a americana receava a velocidade em qualquer condição, quando no texto de partida é explícito que a americana receava a velocidade quando viajava durante a noite. MLO e APT recorrem também a uma típica expressão portuguesa. Apesar de não achar a sua utilização adequada nesta frase, penso que é positivo o uso de expressões tipicamente portuguesas por parte dos tradutores, visto que mantêm coerência nas suas traduções ao recorrerem várias vezes a estas.

A americana *não pôde pregar olho toda a noite* porque o comboio era um rápido que deslizava com enorme velocidade e ela tinha um medo terrível.

Considero que a tradução de o título de um conto é bastante importante, não por ser um meio de identificação, mas porque normalmente os títulos dos contos Hemingway refletem bastante do que é tratado nos mesmos. Optei por fazer uma tradução quase literal do título original, dando o nome “Canário para um” à tradução da minha autoria. Na tradução de MLO e APT, o título do conto é alterado para “A Viagem de Um Canário”. Esta alteração concede maior enfoque no canário do que uma adaptação (“Canário para um”) do título original, “A Canary for One”. O título original exprime a ironia que encontramos no conto, quer na questão do isolamento da filha da senhora americana, quer na separação do casal americano, o que transmite a ideia de que no fundo o ser humano é tão condenado à solidão como um canário numa gaiola. Curiosamente com o título “A Viagem de um Canário” pode-se criar uma ideia semelhante, na medida em que a solitária viagem do canário, preso na gaiola, a bordo do comboio, serve de metáfora para a viagem dos passageiros pela vida.

Na tradução de MLO e APT encontramos alterações em vários aspetos. No geral podemos observar uma tendência em simplificar a estrutura e linguagem do conto, tornando a sua leitura mais acessível e familiar ao leitor. Nas descrições, essas simplificações, que resultam em junções de frases, omissões, inclusões, são notáveis. Se por um lado transmitem uma mensagem de certa forma mais poética e mais clara ao leitor, por outro lado a mensagem do texto original nem sempre se encontra presente na tradução.

Em “A Viagem de um Canário” lêem-se certos estrangeirismos que foram mantidos na língua francesa, como *lit salon* ou *toilette*, e expressões traduzidas dos estrangeirismos presentes no texto de partida, como “vagão-restaurante” e “empregada”. Os nomes referidos das empregadas foram também adaptados para a língua portuguesa. Não me parece apropriada a falta de coerência relativamente a tradução dos estrangeirismos, pois penso que um tradutor deve optar por traduzi-los a todos ou utilizar os termos originais.

De um modo geral “A *Canary for One*” apresenta uma escrita frontal, refinadamente simples, mas poderosa. Pode-se mesmo dizer que é de uma simplicidade complexa. As descrições, apesar de estarem cheias de simbolismos, apresentam um vocabulário que é a maior parte das vezes neutro, desprovido de emoção. Contudo, podemos encontrar vocabulário com conotação negativa em algumas descrições, que criam uma ideia de presságio relativamente à inevitabilidade das tragédias que ocorrem na vida. Os diálogos têm ritmo, quase como se seguissem um padrão. Na escrita de

Hemingway, destacam-se construções frásicas paralelas e uso de polissíndetos, que em alguns casos reforçam ideias de uma forma subtilmente sugestiva. Todos os elementos que compõem este conto aparentemente tão simples, mas na verdade complexo, devem apresentar a mesma harmonia na tradução, o que procurei realizar, mas não sem ter feito as alterações necessárias que permitissem que o texto de partida se adaptasse à língua portuguesa.

4.4. Análise da tradução de “The Undefeated”

Se os contos anteriores se inserem na famosa citação da teoria do icebergue de Hemingway, “The Undefeated” foge à regra. Trata-se de um conto diferente, algo extenso, cujas características se parecem localizar num ponto intermédio entre as narrativas e os contos de Hemingway. A ideia da omissão e sugestão, presente com maior ou menor intensidade nos contos analisados, não é encontrada em “The Undefeated”. Neste conto, a mensagem é clara e oferece outro tipo de leitura.

Pode criar-se um paralelo com uma das mais conhecidas obras de Hemingway, nomeadamente *The Old Man and the Sea*. Em ambas as histórias, é apresentada uma personagem que, considerada velha demais para tais atividades, enfrenta a natureza. Há um momento em que parece conseguir sair vitorioso, mas a derrota revela-se inevitável.

Em “The Undefeated”, Manuel, um toureiro cuja carreira aparenta estar em declínio, é a personagem principal. As suas características e situação são reveladas através de descrições e diálogos. De certa forma, Manuel é apresentado de uma forma que lembra a pintura modernista, sob diversos ângulos, melhor dizendo, perspectivas: do agente Retana, dos empregados do bar e do seu amigo picador, Zurito. Hemingway apreciava bastante a pintura, e o próprio afirmou ter tentado captar tais representações da pintura nas suas narrativas.

O estilo em “The Undefeated” é também caracterizado por uma linguagem simples. Os diálogos compõem-se de frases curtas e um estilo coloquial. As descrições são relativamente curtas até ao momento da ação do conto, a altura em que começa a corrida de touros. A partir daí, deparamo-nos com descrições mais extensas, que referem os movimentos dos personagens e do touro em ação na arena. Estas descrições possuem um carácter bastante dinâmico e destacam-se pela utilização de recursos expressivos, como repetições e enumerações, aliados ao uso de vírgulas que as

prolongam e resultam numa quase inevitável imagem mental, criando um efeito cinético tal que dá a sensação ao leitor de que estar a “ver um filme”.

A estrutura extensa e algo complicada dessas descrições ofereceu alguma dificuldade durante o processo translatório. Aquando da tradução fui-me deparando com palavras de tradutibilidade questionável. Nesses casos, em que a tradução literal de parece impossível, cabe ao tradutor procurar um equivalente que permita transmitir o seu conceito ou ideia. Hemingway faz uso de certas expressões da língua inglesa parecem pouco comuns mesmo a um nativo, o que faz parte do seu estilo.

Visto que “The Undefeated” não apresenta o carácter intrigante construído a partir da técnica do icebergue, não exige um esforço de interpretação tão profundo como os restantes contos, a sua tradução não oferece portanto um desafio de igual dimensão nesse sentido.

Passo a focar alguns exemplos de como atuei perante certas dificuldades que encontrei ao traduzir “The Undefeated”, fazendo uma comparação com a tradução de José Correia Ribeiro. Ao deparar-me com a seguinte frase, mesmo havendo a possibilidade de a traduzir à letra, optei por utilizar outras palavras na tradução que resultam da troca de uma ideia por outra que mais se assemelha ao sentido do texto de partida e que confere maior fluidez e estética ao texto.

Manuel went in, *carrying his suitcase*.

Manuel entrou, *de mala na mão*.

Na tradução de José Correia Ribeiro lê-se uma solução de tradução semelhante em que a expressão “mala na mão” é também utilizada.

Manuel entrou *com a mala na mão*.

A minha intervenção na passagem abaixo foi realizada com intuito semelhante. Poderia certamente ter optado por uma tradução literal, mas que neste caso, retiraria de certa forma o sentido implicado no texto original:

“Why don’t *you get a job and go to work?*” he said.

– Porque não *arranjas um trabalho e deitas mãos à obra*? – disse ele.

José Correia Ribeiro opta por uma tradução literal, o que penso que torna a frase algo confusa devido à repetição de dois conceitos bastante semelhantes:

– Porque não *arranjas um emprego e vais trabalhar*? – disse.

Em certos casos optei por incluir palavras que não constam do original, por diversas razões. No seguinte passo, a inclusão tem uma função explicativa. Creio que o sentido do termo *noturna* é um termo que, à medida que se vai lendo o conto, permite fácil compreensão ou dedução do seu significado. Contudo optei por torná-lo explícito neste ponto do conto:

‘I’ll put you in a *nocturnal* if you want,’ Retana offered.

– Ponho-te numa *corrida noturna* se quiseres – ofereceu Retana.

O tradutor JCR opta por inverter a frase e utiliza apenas o termo “nocturna”, mantendo-se fiel ao texto de partida.

- Se quiseres, meto-te numa *nocturna* – ofereceu Retana.

Na ocorrência que enuncio de seguida, deparei-me com dois termos que, dentro do contexto do conto não possuem um equivalente na língua portuguesa, nomeadamente *manager* e *sword-handler*. Foi-me particularmente difícil encontrar uma solução para o termo *manager*, cuja tradução oferece várias soluções mas, possuindo contudo nenhuma a equivalência semântica ideal que permita respeitar o sentido da sua utilização no texto original. No caso do termo *sword-handler*, não há tradução possível que não implique uma alteração léxica e estrutural da frase em que se insere.

Manuel drank a glass of water poured for him by one of Retana’s deputies, who was acting as his *manager* and *sword-handler*.

Manuel bebeu um copo de água servido por um dos ajudantes de Retana, que fazia o papel de seu *assistente* e *tinha a incumbência de lhe passar a espada*.

Na versão de JCR a referência a *manager* é suprimida e o tradutor utiliza a expressão moço de estoques, o que me parece ser uma boa adaptação do termo *sword-handler*:

Manuel bebeu um copo de água, que lhe foi oferecido por um dos auxiliares de Retana e que *lhe estava a servir de moço de estoques*.

As seguintes transcrições exemplificam a forma como lidei com expressões que, ao serem traduzidas em vez de parafraseadas, perdem ou não fazem sequer sentido na língua portuguesa. No primeiro exemplo, deparámo-nos com a expressão *the old days*, cujo equivalente em português é “os bons velhos tempos”. Uma tradução literal da expressão – “os velhos dias” - não só não iria transmitir o sentido com que é aplicada no texto de partida, mas também não iria alcançar o seu sentido expressivo.

The appeal that Manuel had made to him for a moment when he thought of *the old days* was gone.

O interesse que Manuel lhe tinha provocado por um momento quando pensou *nos bons velhos tempos* desaparecera.

Na frase abaixo indicada, penso que a tradução não terá sido a mais correta devido aos termos que JCR optou por utilizar. Ao traduzir a expressão *the good old days* por “tempos antigos”, não só ignorou a existência de uma solução equivalente usada correntemente na língua portuguesa como alterou o sentido da frase, que desta forma não exprime o sentido do texto de partida. O mesmo acontece com o uso do termo “recordação” para traduzir *appeal*, o que faz com que a frase perca o sentido que possui no texto de partida:

A *recordação* que Manuel lhe suscitara por momentos, quando pensara *nos tempos antigos* desaparecera.

Deparando-me com um problema semelhante, escolhi traduzir *don't go big* pela expressão “não fizeres um brilharete”, visto que uma tradução à letra (“não fores grande”) pode facilmente deturpar o valor semântico da expressão. Optei também por traduzir as expressões *See?* e *Will you do that?* de uma forma bastante coloquial, mantendo-me desta forma fiel ao coloquialismo presente no texto de partida.

“Listen. I'll pic for you and if ***you don't go big*** tomorrow night, you'll quit.
See? Will you do that?”

Ouve. Eu vou *picar* por ti e se ***tu não fizeres um brilharete*** amanhã à noite, desistes. Está bem? Fazes isso?

José Correia Ribeiro opta por uma expressão semelhante, que considero uma boa ótima solução, que suponho ser até mais corrente na língua portuguesa comparativamente à minha. A primeira frase sofre uma inclusão, visto que JCR opta pela expressão “abandonarás a arena” em vez de traduzir *quit*, o que confere uma maior conotação dramática à frase, que não existe no texto de partida.

Escuta, vou *picar* os teus touros, mas se amanhã à noite ***não fizeres boa figura, abandonarás a arena***. Está entendido? Comprometes-te?

No exemplo abaixo indicado optei por utilizar o termo *suportou* em vez de recorrer ao sentido literal de *accepted* (“aceitou”). O sentido literal neste caso poderia deturpar a compreensão do leitor. Neste caso deparei-me também com o dilema de utilizar o termo *suportou* ou *sofreu*, que por um lado me pareceria mais lógico, mas tendo em conta a carga semântica de tal termo, decidi optar por um cujo sentido fosse mais neutro.

The plate said: “The Bull ‘Mariposa’ of the Duke of Veragua, which ***accepted*** 9 varas for 7 caballos, and caused the death of Antonio Garcia, Novillero, April 27, 1909.”

A placa dizia: “ O Touro – “Mariposa” do Duque de Veragua, que *suportou* 9 varas de 7 *caballos* e causou a morte de Antonio Garcia, *Novillero*, a 27 de Abril de 1909.”

Na sua tradução, JCR elaborou a frase de forma semelhante, utilizando “chapa” para traduzir placa, e o termo “aguentou” para traduzir *accepted*, o que me parece uma ótima solução:

A chapa dizia: «O touro Mariposa, do duque de Veragua, que *aguentou* 9 varas de sete cavalos e causou a morte do novilheiro António Garcia, em 27 de Abril de 1909.»

A tradução de José Correia Ribeiro é bastante mais recente do que as traduções de Maria Luísa Osório e Alexandre Pinheiro Torres até agora analisadas em comparação com as traduções da minha autoria. Existe um grande contraste entre as traduções já analisadas de MLO e APT e a tradução de “The Undefeated” (“Os Invencíveis”) de José Correia Ribeiro. Em “Os Invencíveis” a linguagem utilizada não tem um carácter tão antiquado e nota-se uma preocupação em respeitar as marcas de estilo do autor. O tradutor optou por traduzir a maior parte dos estrangeirismos presentes no texto de partida, mas ao manter alguns, assim como os nomes originais dos personagens, a tradução apresenta-se coerente apesar de, pela sua pouca utilização, perder algo desse realismo e carácter exótico que os estrangeirismos transmitem.

4.5. Estrangeirismos nos contos de Hemingway

Uma das características do estilo literário de Hemingway é o uso de estrangeirismos. A ação de grande parte das suas obras é passada em cidades da Europa, da América Central e nas selvas e cidades de África, pelo que ao lermos Hemingway é comum depararmo-nos com termos noutras línguas. A ação dos quatro contos desenvolve-se na Europa. “Hills Like White Elephants” tem como cenário as colinas espanholas do vale do Ebro e, “The Undefeated”, passa-se em Madrid. A ação de “A Canary for One” desenvolve-se a bordo de um comboio que faz viagem até Paris e em

“A Simple Inquiry” é-nos apresentado um Major italiano em tempos de guerra, numa paisagem gelada, pelo que tendo em conta toda a obra e vivências pessoais de Ernest Hemingway se supõe que a ação se desenrola algures na Europa durante a Primeira Guerra Mundial.

Nos contos “Hills like White Elephants” e “A Simple Inquiry”, o autor recorre pouco ao uso de palavras noutra idioma, nomeadamente no espanhol e italiano. A sua utilização ajuda a contextualizar a ação e não prejudica o leitor, na medida em que não causa nenhuma dificuldade à compreensão do conto. Em “A Simple Inquiry”, deparamo-nos apenas com o termo em italiano *Signor Maggiore*, que, neste caso, será de fácil compreensão devido à sua semelhança com o termo equivalente na língua portuguesa, para além de que no texto de partida o autor utiliza também o termo Major para designar o personagem em questão. Dá-se uma situação idêntica em “Hills like White Elephants” com as palavras *dos cervezas*.

No conto “A Canary for One” podemos encontrar várias palavras em francês, o que provavelmente não seria problemático para alguns leitores de uma tradução para a nossa língua há cinquenta anos atrás, visto que a língua francesa tinha maior importância no panorama sociocultural português dessa altura do que nos dias de hoje. Vemos pois como uma tradução literária pode ser facilmente influenciada por valores do contexto sociocultural do país da língua de chegada. Apesar de também ter origem no Latim, a língua francesa já se distancia um pouco mais da língua portuguesa do que a língua espanhola. Certos termos como *rapide*, *couturier* e *vendeuse* são relativamente fáceis de associar aos seus equivalentes na língua portuguesa devido às suas semelhanças, o que já não acontece, por exemplo, com *lit-salon*.

No caso de “The Undefeated”, testemunhamos um vasto uso de estrangeirismos, o que pode dificultar a leitura e compreensão do conto, quer no texto de partida, quer no texto traduzido. Hemingway utiliza várias palavras na língua espanhola de uma terminologia específica, nomeadamente a inserida no contexto de corridas de touros. Fazendo touradas ou corridas de touros fazem parte de apenas algumas culturas, não há sequer uma tradução equivalente de alguns termos para o inglês, e, em alguns casos, nem do espanhol para o português. Tendo pesquisado em alguns glossários de terminologia técnica, pude observar que termos de origem espanhola foram “adotados” pela língua portuguesa, como se passa com o termo *faena*. Há contudo casos em que não existe um equivalente, ou pelo menos não é comum os termos em causa serem utilizados numa abordagem corrente do assunto, como por exemplo *paseo* ou *peon*.

Ernest Hemingway chega mesmo a submeter o verbo em espanhol *picar* a uma transformação para a língua inglesa, declinando-o de acordo com as regras verbais da gramática inglesa, *pic-ing*. Esta transformação não impõe dificuldades na tradução para a língua portuguesa, devido às semelhanças do verbo e da sua declinação; contudo, a forma como Hemingway transforma o verbo espanhol para o inglês, é uma marca da sua escrita que passará despercebida na língua portuguesa...

Para o público de língua inglesa, há uma barreira linguística de maior dimensão. Na verdade, embora essas expressões, por um lado, confirmem um carácter mais realista à obra, por outro lado causam uma sensação de estranhamento ao leitor que as desconhece. No texto de partida o uso da língua espanhola, ou, de uma forma geral, de uma língua que não a inglesa, pode constituir um entrave à compreensão do conteúdo por parte do leitor, sendo que neste caso essa dificuldade é acrescida por se tratar de vocabulário bastante específico, que poderá confundir ainda mais um leitor que não tenha conhecimentos nessa área. A tradução dos contos para a língua portuguesa diminui essa barreira linguística que existe no texto de partida, pois sendo ambas as línguas - a espanhola e a portuguesa - provenientes do Latim, e uma vez que em ambas as línguas a terminologia tem semelhanças, mesmo não estando o leitor familiarizado com essa gíria específica, existe uma maior possibilidade de adivinhar o seu significado.

Pelas mesmas razões, torna-se mais fácil um leitor português que não saiba francês e italiano deduzir o significado das palavras do que um leitor de língua inglesa ao ler o texto de partida.

A utilização de estrangeirismos confere um carácter realista aos contos, o que pode aproximar o leitor da ação se este estiver familiarizado com os estrangeirismos em questão, mas também pode provocar um certo estranhamento se o leitor não os compreender. Optei por manter os estrangeirismos no conto, recorrendo a notas de rodapé para que um leitor que não tenha conhecimentos das línguas espanhola, italiana ou francesa ou dos termos técnicos em questão não seja prejudicado na leitura e compreensão dos contos, contudo, a minha opção atenua o efeito pretendido de Hemingway ao utilizar estrangeirismos.

5. Tradução e interpretação do conto sem título de Hemingway

‘For sale: baby shoes, never worn.’

“Vende-se: sapatos de bebê, nunca usados.”

Reza a lenda que Hemingway foi abordado por amigos ou conhecidos que apostaram em como não seria capaz de escrever uma história em seis palavras. O resultado foi este conto sem título. Um conto que Ernest Hemingway afirmou ser a sua melhor obra de sempre. Existe uma versão diferente de o que terá levado o conceituado autor a escrever esta simples frase com um complexo conteúdo. Diz-se que Hemingway teria a intenção de provocar ou até mesmo incitar outros escritores com um desafio literário. É admirável como um conto tão simples pode ter uma mensagem tão poderosa. Contudo, ao lê-lo, não se fica a saber nada, a não ser o que está escrito. Hemingway consegue provocar o leitor a imaginar ou tentar descobrir qual o motivo de o par de sapatos de bebê, nunca usado, estar à venda. Movida pela curiosidade de testar tais reações e conhecer diversas interpretações que as pessoas poderiam fazer do conto, decidi enviá-lo a alguns amigos e familiares, de diferentes idades e áreas de estudo ou profissão, pedindo-lhes que fizessem uma curta interpretação da frase ou imaginarem qual o motivo de os sapatos estarem à venda. Pude constatar que as interpretações foram variadas. Há quem faça uma interpretação pesada, que envolve questões como o aborto, morte do bebê e infertilidade, questões que eu própria tomei em consideração como possíveis interpretações quando li pela primeira vez o conto. Contudo, e para minha surpresa, houve também várias interpretações que não envolveram uma situação tão trágica. Os sapatos poderiam estar à venda por não se adequarem ao sexo do bebê, ou por não lhe servirem; ou mesmo porque um sapateiro que faz sapatos de bebê os quer vender. Fiz questão de elaborar uma tabela, a consultar na página que se segue, para possibilitar a leitura das várias interpretações. A interpretação que fiz do conto assemelha-se à interpretação que a maior parte das pessoas fez. A primeira ideia que me veio à cabeça envolveu um aborto espontâneo ou a morte da criança no parto. Penso que minha interpretação está relacionada com a forma de como automaticamente me lembrei da obra de Hemingway *A Farewell to Arms*, que envolve uma história de amor, que termina na trágica morte da personagem feminina e do bebê durante o parto.

Diferentes interpretações do conto: For sale: baby shoes, never worn

Idade	Área acadêmica/ profissional	Interpretação
23	Estudos Anglo-Americanos	“Perhaps the mother had an abortion and does not want to keep bad memories”
25	Medicina	“A minha interpretação é que alguém, provavelmente uma mulher, que queria ter filhos, por qualquer razão não os teve. Agora é tarde e ela quer-se ver livre do que tinha comprado.”
25	Bioquímica	“A minha é talvez óbvia, alguém teve um aborto e está a livrar-se das coisas...”
18	Canto lírico	“Acho que está relacionado com a história de um bebé que nasceu com os pés grandes demais para os <i>shoes</i> que os pais lhe compraram...”
23	Ensino	“1- The baby never existed. The woman probably wanted a baby and made the shoes with her own hands, but later found out she was unable to have a child. 2- The woman was pregnant, but had a miscarriage. 3- It is a man who makes shoes and it is trying to sell some baby shoes he made. 4- A woman bought a pair of pink shoes... the baby was male so instead she wants to sell the pink shoes to buy some blue shoes. 5- The child is now all grown up and wants to sell the shoes that he/she wore when he/she was a baby.”
25	Enfermagem	“A minha primeira interpretação envolve aborto, não sei porquê, mas mal li aquilo senti uma energia negativa e triste nas palavras... <i>never worn</i> ...fica-se a pensar...a mulher queria um filho, abortou e provavelmente não pode ter mais filhos. Foi ao psicólogo e ele aconselhou-a a vender as coisas, porque é "saudável" livrar-se das memórias que a roupa podia trazer. Depois desta interpretação óbvia...veio-me outra ideia. Uma simples mulher (tipo a minha mãe que adora fazer croché), financeiramente dependente do marido, ou com dívidas, resolve criar o seu pequeno negócio on-line e vende sapatinhos de bebé (de croché, claro).”
23	Bioquímica	“É alguém que os vende, para tentar ganhar algum dinheiro com os sapatos, uma vez que não fazem falta. Pode ser também alguém que sofreu um aborto e quer vender o que tinha comprado, uma mulher que ficou muito traumatizada e triste.”
26	Medicina	“É a história de uma menininha a quem os avós ofereceram os sapatos. Só que nunca lhe serviram. Então ela cresce, encontra os sapatos, e decide pô-los à venda para que algum bebé os possa usar!”
60	Ensino	“Ou estão à venda porque alguém ofereceu sapatos que nunca viriam a servir, ou, tragicamente, o bebé morreu e nunca pode usá-los.”
29	Fotografia	“Penso que alguém quer vender os sapatos de um bebé que morreu...”

6. Conclusão

Através das interpretações dos contos, tradução e análises de tradução dos mesmos chego à conclusão para traduzir Hemingway é preciso conhecer o estilo de escrita e das técnicas que utiliza, que conferem um carácter único aos seus contos. É importante um tradutor dedicar-se à interpretação dos seus contos, preferencialmente de forma objetiva, para poder reconhecer as diferentes linhas de interpretação que estes oferecem, e transmiti-los ao leitor na tradução. É essencial que este se aperceba que especialmente na escrita de Hemingway, cada palavra é um precioso detalhe do conto, e deve, por isso, ser traduzida da forma mais fiel possível. Com auxílio de todas as leituras que fiz de teorias da tradução, penso ter conseguido uma tradução dos contos que, seguindo o meu objetivo, mantém um grande grau de fidelidade relativamente aos aspetos referidos.

Na comparação que fiz com as traduções de MLO e APT, há que ter em conta que as traduções foram editadas em 1975, à quase 40 anos atrás, o que as distancia das traduções da minha autoria, não só no tempo, mas também no vocabulário, e, na preocupação para com o estilo de escrita do autor. Penso que o facto de traduções de obras literárias não serem feitas regularmente é algo bastante negativo a vários níveis, pelo que considero que deveriam ser elaboradas traduções de dez em dez anos, de forma a manterem uma linguagem atual e de forma a obter maior recetibilidade por parte de público mais jovem.

No momento em que acabei de ler *The Sun Also Rises* fiquei estupefacta e triste. Foi o meu primeiro contato com Ernest Hemingway. Por um lado desejava que a história continuasse, pois não queria ser obrigada a sair daquele “mundo” só porque as palavras terminavam ali. Por outro lado, senti uma lufada de ar fresco, uma espécie de alívio por ter lido um livro sobre a vida, um livro triste, mas infinitamente interessante. Optei por escolher os contos de Hemingway para este trabalho porque felizmente, até agora, tudo o que leio do autor me tem transmitido sentimentos semelhantes. Espero de algum modo, ter feito jus à sua arte.

8. Bibliografia

BASSNETT, Susan, LEFEVERE, André, *Translation, History and Culture*, London and New York: Pinter, 1990.

FARRELL, James T, *The League of Frightened Philistines and Other Papers*, Vanguard, 1952.

HEMINGWAY, Ernest, *Men Without Women*, London: Arrow Books, 2004.

HEMINGWAY, Ernest, *Death in the Afternoon*, EUA, Scribners, 1932.

HEMINGWAY, Ernest, *As Neves do Kilimanjaro*, (Trad. de José Correia Ribeiro, Alexandre P. Torres e Virgínia Mota), Lisboa: Livros do Brasil, 2005.

HEMINGWAY, Ernest, *As Torrentes da Primavera/ Um Gato à Chuva*, (Trad. de Maria Luísa Osório, Alexandre Pinheiro Torres), Lisboa: Livros do Brasil, 2002.

LAFFITTE, Sophie, *Chekhov, 1860-1904*, Angus & Robertson, 1973.

NIDA, Eugene, *Language and Culture-Contexts in Translation*, Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.

NORD, Christiane, *Translating as a Purposeful Activity – Functional Approaches Explained*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2001.

ROSENBERG, Hans-Peter, *Ernest Hemingway*, em *A Minha Vida Deu Um Livro*, (Trad. Ana Mendes), Expresso, 2001.

PLIMPTON, George (1958, Spring, Nr. 18) *Ernest Hemingway, The Art of Fiction No.21*, The Paris Review.

VENUTI, Lawrence, *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, 2004.

COLINAS COMO ELEFANTES BRANCOS

As colinas do outro lado do vale do Ebro eram compridas e brancas. Do lado de cá não havia sombra nem árvores e a estação ficava ao sol entre duas linhas de carris. Junto à parede da estação havia a sombra quente do edifício e uma cortina, feita de fiadas de missangas de bambu, pendia pela porta aberta que dava para o bar, impedindo que as moscas entrassem. O americano e a rapariga que estava com ele estavam sentados numa mesa à sombra, no exterior do edifício. Estava muito calor e o expresso de Barcelona chegaria dentro de quarenta minutos. Parava nesta junção por dois minutos e seguia para Madrid.

– O que vamos beber? – perguntou a rapariga. Tirara e pousara o chapéu em cima da mesa.

– Está muito calor – disse o homem.

– Vamos beber cerveja.

– *Dos cervezas* – disse o homem na direção da cortina.

– Das grandes? – perguntou uma mulher da porta.

– Sim. Duas grandes.

A mulher trouxe dois copos de cerveja e duas bases para copos em feltro. Pôs as bases e os copos de cerveja na mesa e olhou para o homem e para a rapariga. A rapariga olhava para a linha das colinas. Eram brancas ao sol e a região era toda castanha e seca.

– Parecem elefantes brancos – disse ela.

– Nunca vi um. – O homem bebia a sua cerveja.

– Não me parece que tenhas visto.

– Podia ter visto. – Disse o homem. – Só porque dizes que não te parece que tenha visto não prova coisa nenhuma. A rapariga olhou para a cortina de missangas.

– Pintaram ali alguma coisa – disse ela. – O que é que está escrito?

– Anis del Toro³. É uma bebida.

– Podemos prová-la?

O homem chamou “Faz favor” através da cortina. A mulher saiu de dentro do bar.

– Quatro reales.

– Ele quer dois Anis del Toro

³ Marca de um licor de anis, bebida bastante popular em Espanha.

– Com água?

– Queres com água?

– Não sei – disse a rapariga. – Fica bem com água?

– Não fica mal.

– Queres com água? – perguntou a mulher.

– Sim, com água.

– Sabe a alcaçuz – disse a rapariga e pousou o copo.

– É assim com tudo.

– Sim – disse a rapariga – Tudo sabe a alcaçuz. Especialmente as coisas por que esperamos por tanto tempo, como por exemplo o absinto.

– Oh, para com isso.

– Tu é que começaste – disse a rapariga. – Eu estava a divertir-me. Estava a passar um bom bocado.

– Bem, vamos tentar passar um bom bocado.

– Tudo bem. Eu estava a tentar. Disse que as montanhas pareciam elefantes brancos. Não foi um comentário interessante?

– Sim, foi.

– Quis experimentar esta bebida nova. É o que estamos sempre a fazer, não é? Olhar para as coisas e experimentar bebidas novas?

– Suponho que sim.

A rapariga olhou para as colinas.

– São colinas encantadoras – disse ela. – Não se parecem lá muito com elefantes brancos. Referia-me apenas à sua cor, por entre das árvores.

– Pedimos outra bebida?

– Está bem.

O vento quente soprou fazendo a cortina de missangas bater contra a mesa.

– A cerveja está boa e fresca – disse o homem.

– Está ótima – disse a rapariga.

– É de facto uma operação bastante simples, Jig – disse o homem. – Na verdade, nem é sequer uma operação.

A rapariga olhou para o chão, onde as pernas da mesa assentavam.

– Eu sei que não te irias importar, Jig. Não é nada. É só deixar entrar ar.

A rapariga não respondeu.

– Vou contigo e fico lá o tempo todo. Eles apenas deixam o ar entrar e depois é tudo perfeitamente natural.

– E o que fazemos depois?

– Depois vai-nos correr tudo bem. Tal como era antes.

– O que te leva a pensar assim?

– Isso é a única coisa que nos aborrece. Foi a única coisa que nos tornou infelizes.

A rapariga olhou para a cortina de missangas, estendeu a mão e pegou em duas fiadas.

– E tu achas que vai correr tudo bem e que vamos ser felizes.

– Sei que vamos. Não tens de ter medo. Conheço muitas pessoas que o fizeram.

– Também eu – disse a rapariga. – E depois ficaram todas muito felizes.

– Bem – disse o homem, – se não quiseses não tens de o fazer. Não te ia obrigar se não quisesses. Mas sei que é muito simples.

– E tu queres mesmo?

– Acho que é o melhor que temos fazer. Mas não quero que o faças se não quiseses mesmo.

– E se fizer ficas feliz e as coisas voltam a ser como eram e tu vais-me amar?

– Já te amo. Tu sabes que te amo.

– Eu sei. Mas se o fizer, volta a ser engraçado eu comparar coisas a elefantes brancos, e tu vais achar piada ao comentário?

– Vou achar muita piada. Já acho agora, mas não consigo pensar nisso. Sabes como fico quando estou preocupado.

– Se eu o fizer não voltas a ficar preocupado?

– Não me vou preocupar com isso porque é mesmo simples.

– Então vou fazê-lo. Porque não quero saber de mim.

– O que queres dizer com isso?

– Não quero saber de mim.

– Bem, eu quero saber de ti

– Oh, sim. Mas eu não quero saber de mim. E vou fazê-lo e depois vai ficar tudo bem.

– Não quero que o faças se é isso que sentes.

A rapariga levantou-se e caminhou até ao fim da plataforma da estação. Do outro lado havia campos de cereais e árvores ao longo das margens do Ebro. Ao longe,

para além do rio, havia montanhas. A sombra de uma nuvem movia-se através do campo de cereais e ela viu o rio por entre as árvores.

– E podíamos ter isto tudo. – disse ela. – E podíamos ter tudo e a cada dia que passa tornamo-lo mais impossível.

– O que disseste?

– Disse que podíamos ter tudo.

– Podemos ter tudo.

– Não, não podemos.

– Podemos ter o mundo inteiro.

– Não, não podemos.

– Podemos ir a todo o lado.

– Não, não podemos. Já não é nosso.

– É nosso.

– Não, não é. E depois de no-lo terem tirado, nunca mais o poderemos reaver.

– Mas não o tiraram.

– Vamos ver.

– Volta para a sombra. – disse ele. – Não te devias sentir assim.

– Não me sinto de forma alguma. – disse a rapariga. – Sei apenas como as coisas são.

– Não quero que faças uma coisa que tu não queres fazer.

– Nem isso é bom para mim – disse ela. – Eu sei. Podemos beber outra cerveja?

– Tudo bem. Mas tens de perceber ...

– Eu percebo – disse a rapariga. – Talvez pudéssemos parar de falar?

Sentaram-se à mesa e a rapariga olhou as colinas no lado seco do vale e o homem olhou para ela e para a mesa.

– Tens de entender – disse ele – que eu não quero que o faças se tu não queres. Estou perfeitamente disposto a ir em frente com isso se tiver assim tanto significado para ti.

– E para ti não tem significado? Podíamos lidar bem com isso.

– Claro que tem. Mas não quero mais ninguém a não ser tu. Não quero mais ninguém. E sei que é muito simples.

– Sim, tu sabes que é muito simples.

– Podes dizer o que quiseses, mas sei perfeitamente.

– Podias fazer uma coisa por mim agora?

– Faço tudo por ti.

– Podes por favor, por favor, por favor, por favor, por favor, por favor, por favor parar de falar?

Ele não respondeu, mas olhou para as malas encostadas à parede da estação. Tinham autocolantes de todos os hotéis onde haviam estado.

– Mas não quero que o faças – disse ele. – Não quero saber de nada disso.

– Eu vou gritar.

A mulher surgiu através da cortina com dois copos de cerveja e pousou-os nas bases de feltro húmidas.

– O comboio chega daqui a cinco minutos – disse ela.

– O que é que ela disse? – perguntou a rapariga.

– Que o comboio vem daqui a cinco minutos.

A rapariga ofereceu à mulher um sorriso radioso, em agradecimento.

– É melhor levar as malas para o outro lado da estação – disse o homem. Ela sorriu-lhe.

– Está bem. Depois volta para acabarmos de beber a cerveja.

Ele pegou nas duas malas pesadas e carregou-as dando a volta à estação, até ao outro lado das linhas. De regresso passou pelo bar, onde as pessoas que esperavam pelo comboio bebiam. Bebeu um copo de Anis no bar e olhou para as pessoas. Todas esperavam sensatamente pelo comboio. Passou pela cortina de missangas. Ela estava sentada à mesa e sorriu-lhe.

– Sentes-te melhor? – perguntou.

– Sinto-me bem – disse ela. – Não há nada de errado comigo. Sinto-me bem.

UM SIMPLES INTERROGATÓRIO

Lá fora, a neve era mais alta do que a janela. A luz do sol entrou pela janela e incidiu num mapa afixado na parede da cabana. O sol ia alto e a luz entrava por cima da neve. Uma trincheira havia sido escavada junto um dos lados da cabana, e nos dias claros o sol reluzia na parede, refletia o calor na neve e alargava a trincheira. Era fim de Março. O major estava sentado numa mesa encostada à parede. O seu ajudante estava sentado noutra mesa.

À volta dos olhos do major havia dois círculos brancos onde os óculos de neve lhe haviam protegido a cara do sol na neve. O resto da cara havia sido queimada e bronzeada e depois queimada através do bronze. Tinha o nariz inchado e restos de pele solta onde antes tivera bolhas. Enquanto tratava dos papéis, punha os dedos da mão esquerda num pires com azeite espalhava-o pela cara, tocando-lhe suavemente com as pontas dos dedos. Tinha o cuidado de escorrer bem o azeite dos dedos na borda do pires para ficar apenas com uma fina camada de azeite, e depois de o ter aplicado na testa e nas bochechas, aplicava-o, no nariz com muita delicadeza, por entre os dedos. Quando terminou, levantou-se, pegou no pires de azeite e entrou no pequeno quarto da cabana onde dormia.

– Vou dormir um pouco. – disse ao adjunto. Naquele exército um adjunto não é um oficial comissionado. – Acaba tu isso.

– Sim, *Signor Maggiore* – respondeu o adjunto.

Inclinou-se para trás na cadeira e bocejou. Pegou num livro de capa fina do bolso do casaco e abriu-o, depois pousou-o na mesa e acendeu o cachimbo. Inclinou-se sobre a mesa para ler e deu uma bafurada no cachimbo. Depois fechou o livro e colocou-o de volta no seu bolso. Tinha muita papelada para tratar. Não conseguia entregar-se ao prazer da leitura antes de tratar de tudo. Lá fora, o sol escondera-se atrás de uma montanha e não havia mais luz na parede da cabana. Um soldado entrou e enfiou alguns ramos de pinheiro, cortados em tamanhos diferentes, na lareira.

– Com cuidado, Pinin – disse o ajudante. – O major está a dormir.

Pinin era o ordenança do major. Era um rapaz de cara escura que tratou da lareira, enfiando cuidadosamente a madeira de pinho, fechou a porta e voltou para as traseiras da cabana. O ajudante continuava com a papelada.

– Tonani – chamou o major.

– *Signor Maggiore?*

– Manda-me o Pinin.

– Pinin! – chamou o ajudante. Pinin entrou na sala. – O teu major chama-te à sua presença.

Pinin atravessou a sala principal da cabana, em direção à porta do major. Bateu na porta entreaberta.

– *Signor Maggiore?*

– Entra – o ajudante ouviu o major dizer, – e fecha a porta.

Dentro do quarto, o major estava deitado na sua cama de beliche. Pinin parou ao pé do beliche. O major estava deitado com a cabeça encostada à mochila, que enchera com roupa para fazer de almofada. A sua face longa, queimada e oleada olhava Pinin. Tinha as suas mãos pousadas nos lençóis.

– Tens dezanove anos? – perguntou.

– Sim, *Signor Maggiore*.

– Já alguma vez estiveste apaixonado?

– Como assim, *Signor Maggiore*?

– Apaixonado... por uma rapariga?

– Já estive com raparigas.

– Não foi o que perguntei. Perguntei se já estiveste apaixonado... por uma rapariga.

– Sim, *Signor Maggiore*.

– Estás apaixonado por essa rapariga neste momento? Não lhe escreves. Leio todas as tuas cartas.

– Estou apaixonado por ela – disse Pinin, – mas não lhe escrevo.

– Tens a certeza?

– Tenho.

– Tonani – disse o major no mesmo tom de voz, – consegues-me ouvir falar?

Não houve resposta da sala do lado.

– Ele não consegue ouvir – disse o major. – E tens mesmo a certeza de que amas uma rapariga?

– Tenho.

– E – o major olhou para ele bruscamente, – de que não és corrupto?

– Não percebo o que quer dizer com corrupto.

– Tudo bem – disse o major. – Não precisas de te armar em superior.

Pinin olhou para o chão. O major olhou para ele de cima a baixo, para a face castanha, e para as suas mãos. Depois continuou, sem sorrir.

– E não queres mesmo... – o major interrompeu-se. Pinin olhou para o chão.

– Que o teu grande desejo não é mesmo...

Pinin olhava para o chão. O major voltou a encostar a cabeça no saco cama e sorriu. Estava mesmo aliviado: a vida no exército era demasiado complicada.

– És um bom rapaz – disse. – És um bom rapaz, Pinin. Mas não te armes em superior e tem cuidado, não vá mais alguém aparecer e dar conta de ti.

Pinin permanecia calado ao pé do beliche.

– Não tenhas medo – disse o major. Tinha as mãos entrelaçadas em cima dos lençóis. – Não te toco. Podes voltar para o teu pelotão se quiseres. Mas seria melhor se continuasses como meu empregado. Tinhas menos hipóteses de ser morto.

– Necessita de algo de mim, *Signor Maggiore*?

– Não – disse o major. – Vai e continua a fazer o que estavas a fazer. Deixa a porta aberta quando saíres.

Pinin saiu, deixando a porta aberta. O adjunto olhou para ele enquanto atravessava a sala com uma estranha postura e saía pela porta. Pinin estava corado e caminhava de maneira diferente de quando entrara para trazer a madeira para o lume. O ajudante seguiu-o com os olhos e sorriu. Pinin entrou com mais madeira para a fornalha. O major, deitado na sua cama de beliche, olhando para o capacete camuflado e para os óculos de neve pendurados num prego na parede, ouviu-o atravessar o chão da sala. “O diabrete” pensou, “pergunto-me se me terá mentido”.

UM CANÁRIO PARA OFERECER

O comboio passou a grande velocidade por uma casa comprida, de pedra vermelha, com um jardim e quatro palmeiras grossas com mesas por baixo, à sombra. Do outro lado havia mar. Depois houve um caminho de pedra vermelha e barro, e só se via o mar ocasionalmente e muito lá para baixo, contra as rochas.

– Comprei-o em Palermo – disse a senhora americana – Só tínhamos uma hora em terra e era domingo de manhã. O homem queria ser pago em dólares e eu dei-lhe um dólar e meio. Canta lindamente.

Estava muito calor no comboio e estava muito calor no compartimento *lit salon*⁴. Não entrava uma brisa pela janela aberta. A senhora americana puxou o estore para baixo e deixou de haver mar, nem mesmo ocasionalmente. Do outro lado havia vidro, depois o corredor, depois uma janela aberta e para lá da janela aberta havia árvores empoeiradas e uma estrada de asfalto e campos lisos de uvas com colinas de pedra cinzenta por trás.

Havia fumo de várias chaminés altas – ao chegar a Marseilles, e o comboio abrandou e seguiu um trilho por entre muitos outros até à estação. O comboio esteve

⁴ Carruagem-cama.

parado por vinte e cinco minutos na estação em Marseilles e a senhora americana comprou um exemplar do *Daily Mail* e uma garrafa *Evian* de meio litro de água. Deu um pequeno passeio ao longo da plataforma da estação, mas permaneceu perto dos degraus da carruagem, porque em Cannes, onde parara por doze minutos, o comboio partira sem dar sinal e ela embarcara mesmo em cima da hora. A senhora americana era um pouco surda e receava que talvez os apitos da partida soassem e ela não os ouvisse.

O comboio saiu da estação de Marseilles e não havia apenas o pátio de manobras e o fumo da fábrica, mas, olhando para trás, a cidade e o porto com colinas de pedra por trás, e os últimos raios do sol na água. Quando começou a escurecer, o comboio passou por uma quinta com uma casa em chamas. Havia carros parados pela rua e as camas e coisas de dentro da casa estavam espalhadas no campo. Muitas pessoas observavam a casa em chamas. Depois de escurecer o comboio chegou a Avignon. Houve pessoas entrar e sair. No quiosque, franceses, regressando de Paris, compravam os jornais diários franceses. Na plataforma da estação havia soldados negros. Usavam uniformes castanhos e eram altos e as suas caras reluziam, mesmo em baixo das luzes elétricas. As caras eram muito negras e eram demasiado altos para se poder olhar bem. O comboio deixou a estação de Avignon, com os negros lá. Um sargento baixo e branco estava com eles.

Dentro do *lit salon* o cabineiro baixara da parede e preparara as três camas para a noite. À noite a senhora americana, deitada, não dormia, pois o comboio era um *rapide*⁵ e andava muito depressa, e ela receava a velocidade à noite. A cama da senhora americana era a que ficava ao pé da janela. O canário de Palermo, com um pano em cima da gaiola, ficara abrigado da corrente de ar, no corredor que dava para o compartimento dos lavabos. Havia uma luz azul fora do compartimento e durante toda a noite o comboio andou muito rápido, e a senhora americana manteve-se acordada, esperando um acidente.

De manhã o comboio estava perto de Paris, e depois de a senhora americana ter saído da casa de banho, com uma aparência muito saudável e de meia-idade e americana, apesar de não ter dormido, e de ter tirado o pano da gaiola e pendurado a gaiola ao sol, voltou à carruagem-restaurante para tomar o pequeno-almoço. Quando voltou para o *lit-salon*, as camas tinham sido colocadas na parede e transformadas em

⁵ Comboio rápido.

assentos, o canário agitava as penas à luz do sol que entrava pela janela aberta, e o comboio estava muito mais próximo de Paris.

– Ele adora o sol – disse a senhora americana. – Vai cantar daqui a pouco.

O canário abanou as penas e debicou-as.

– Sempre gostei de pássaros – disse a senhora americana. – Vou levá-lo para casa, para a minha menina. Aí está...escutem como canta.

O canário chilreou e as penas da sua garganta eriçaram-se, e ele baixou o bico e debicou novamente as penas. O comboio atravessou um rio e passou através de uma floresta muito bem cuidada. O comboio passou por muitas cidades nos arredores de Paris. Havia carros-elétricos nas cidades e grandes cartazes publicitários da *Belle Jardinière* e *Dubonnet* e *Pernod* nas paredes viradas para o comboio. Tudo por que o comboio passava fazia crer que era antes do pequeno-almoço. Durante vários minutos, não dei atenção ao que dizia a senhora americana, que falava com a minha mulher.

– O seu marido também é americano? – perguntou a senhora.

– Sim – disse a minha mulher – Somos ambos americanos.

– Pensei que fossem ingleses.

– Oh, não.

– Talvez o tenha pensado porque uso suspensórios⁶ – disse eu. Tinha começado a dizer a expressão americana, mas mudei rapidamente para a expressão inglesa, para manter o meu carácter inglês. A senhora americana não ouviu. Era mesmo bastante surda; lia nos lábios, e eu não estava virado para ela. Estava a olhar pela janela. Ela continuou a falar com a minha mulher.

– Fico tão contente por serem americanos. Os homens americanos dão os melhores maridos – dizia a senhora americana – Por isso é que deixámos o Continente, sabe. A minha filha apaixonou-se por um homem em *Vevey*. – Fez uma pausa. – Estavam simplesmente loucos de amor. – Fez novamente uma pausa – Levei-a para longe, naturalmente.

– Ela esqueceu-o? – perguntou a minha esposa.

– Penso que não – disse a senhora americana. – Não comia e não dormia de todo. Tentei de tudo, mas parece que não se interessa por nada. Não quer saber de nada.

⁶ Suspensórios—tem como designação tipicamente inglesa *braces*, e tipicamente americana *suspenders*.

Eu não ia permitir que ela casasse com um estrangeiro. – Fez uma pausa. – Alguém, uma pessoa muito amiga disse-me: Nenhum estrangeiro pode dar um bom marido para uma rapariga americana.

– Pois – disse a minha esposa, – suponho que não.

A senhora americana admirou o casaco de viajar da minha esposa, e chegou-se à conclusão de que a senhora americana comprava roupa há vinte anos na mesma casa de *couture*⁷, na *rue Saint Honoré*. Tinham lá as suas medidas, e uma *vendeuse*⁸ que a conhecia, e aos seus gostos, escolhia os vestidos para ela, e eram-lhe enviados para a América. Iam para o posto dos correios perto de onde ela vivia, na parte chique de Nova Iorque e nunca eram extravagantes, porque abriam os vestidos lá no posto dos correios para os avaliar, e eram sempre bastante simples e sem renda dourada ou ornamentos que lhes pudessem dar a aparência de serem caros. Antes desta *vendeuse*, chamada Thérèse, houvera outra *vendeuse*, chamada Amélie. Ao todo tinha havido apenas estas duas, durante vinte anos. Era sempre o mesmo *couturier*⁹. Contudo, os preços haviam subido. Apesar disso, o câmbio compensava a diferença. Tinham também as medidas da filha. Era adulta e não havia muita hipótese de agora mudarem.

O comboio entrava agora em Paris. As fortificações eram planas, mas não tinha crescido relva. Havia muitas carruagens estacionadas nos trilhos - carruagens-restaurante e carruagens-cama de madeira castanha que seguiriam para Itália às cinco horas daquela tarde, se é que o comboio ainda saía às cinco; as carruagens estavam assinaladas com Paris-Roma, e carruagens com assentos na cobertura, que andavam para trás e para a frente nos subúrbios a certas horas, pessoas em todos os assentos e na cobertura, se é que ainda as faziam assim, e ao passar havia paredes brancas e muitas janelas de casas. Ninguém tomara o pequeno-almoço.

– Os americanos dão os melhores maridos – disse a senhora americana à minha mulher. Eu estava a pôr as malas no chão.

– Os homens americanos são os únicos homens no mundo com quem casar.

– Há quando tempo deixou Vevey?– perguntou a minha esposa.

– Farão dois anos este Outono. Sabe, é para ela que levo este canário.

– O homem pelo qual a sua filha se apaixonou era suíço?

⁷ Casa de costura, modista.

⁸ Vendedora.

⁹ Costureiro.

– Sim – disse a senhora americana – Era de uma boa família de Vevey. Ia ser engenheiro. Conheceram-se lá. Costumavam dar longos passeios juntos.

– Conheço Vevey – disse a minha mulher. – Estivemos lá na nossa lua-de-mel.

– Estiveram mesmo? Deve ter sido um encanto. É claro que eu não fazia ideia que ela se ia apaixonar por ele.

– Era um sítio mesmo encantador – disse a minha mulher.

– O velho hotel é tão agradável – disse a senhora Americana.

– Sim – disse a minha mulher – Estivemos num quarto muito agradável e no Outono a região estava encantadora.

– Estiveram lá no Outono?

– Sim – disse a minha mulher.

Estávamos a passar por três carruagens que haviam tido um acidente. Estavam despedaçadas e as coberturas tinham cedido para dentro.

– Olhem – disse eu – Houve um acidente.

A senhora Americana olhou e viu a última carruagem.

– Estive toda a noite com receio precisamente disto – disse ela – Por vezes tenho pressentimentos terríveis acerca de coisas. Nunca mais viajarei à noite num *rapide*. Deve haver outros comboios confortáveis que não andem tão rápido.

Depois o comboio entrou na escuridão da Gare de Lyons e depois parou e os bagageiros vieram às janelas. Entreguei malas pelas janelas, e saímos para a escura, longa plataforma, e a senhora Americana pôs-se no comando de um dos três homens da *Cook's* que disse:

– Um momento, madame, vou procurar o seu nome.

O bagageiro trouxe um carro para a bagagem e empilhou-a, e a minha mulher despediu-se, e eu despedi-me da senhora Americana, cujo nome tinha sido encontrado pelo homem da *Cook's* numa página escrita à máquina, num molhe de páginas datilografadas que voltou a guardar no seu bolso.

Seguimos o bagageiro com o carro pela longa plataforma de cimento, ao pé do comboio. Havia uma cancela na extremidade e um homem ficava com os bilhetes.

Voltávamos a Paris para nos estabelecermos em residências separadas.

OS INVENCÍVEIS

Manuel Garcia subiu as escadas até ao escritório de *Don Miguel Retana*. Pousou a mala e bateu à porta. Não houve resposta. Manuel, parado no corredor, sentiu que estava alguém na sala. Sentiu-o através da porta.

– Retana – chamou, escutando.

Não houve resposta.

“Está lá, com certeza”, pensou Manuel.

– Retana – disse e bateu à porta.

– Quem está aí? – disse alguém no escritório.

– Sou eu, o Manolo – disse Manuel.

– O que é que queres? – perguntou a voz.

– Quero trabalhar – respondeu Manuel.

Algo na porta deu vários estalidos e ela abriu-se. Manuel entrou, carregando a sua mala.

Um homem pequeno estava sentado por detrás de uma secretária no lado mais afastado da sala. Por cima da sua cabeça havia uma cabeça de um touro, empalhada por um taxidermista de Madrid; nas paredes havia fotografias emolduradas e cartazes de touradas.

Um homem pequeno sentou-se, olhando para Manuel.

– Pensei que te tivessem matado – disse.

Manuel bateu com os nós dos dedos na secretária. O homem pequeno olhava-o do outro lado da secretária.

– Quantas corridas tiveste este ano? – perguntou Retana.

– Uma – respondeu.

– Só aquela? – perguntou o homem pequeno.

– Só.

– Li sobre isso nos jornais – disse Retana. Recostou-se na cadeira e olhou para Manuel.

Manuel olhou para o touro empalhado. Já o vira várias vezes. Sentia um certo interesse familiar por ele. Matara o seu irmão, o promissor, cerca de nove anos antes. Manuel lembrava-se desse dia. Havia uma placa de latão no escudo de carvalho onde a

cabeça do touro fora montada. Manuel não conseguia lê-la, mas imaginou que fosse em honra do seu irmão. “Bem, ele fora um bom rapaz.”

A placa dizia: “ O Touro – “Mariposa” do Duque de Veragua, que suportou 9 varas de 7 *caballos*¹⁰ e foi causou a morte de Antonio Garcia, *Novillero*¹¹, a 27 de Abril de 1909.”

Retana viu-o olhar para a cabeça do touro.

– O lote que o Duque me mandou para domingo vai causar um escândalo – disse, – São todos ruins das pernas. O que dizem deles no café?

– Não sei – disse Manuel – Acabei de chegar.

– Pois – disse Retana – Ainda trazes a tua mala.

Olhou para Manuel, encostando-se por detrás da grande secretária.

– Senta-te – disse – Tira o chapéu.

Manuel sentou-se sem o chapéu, a sua expressão mudara. Estava pálido e a sua coleta¹² amarrada à frente na sua cabeça, para que não se visse debaixo do chapéu, dava-lhe um aspeto estranho.

– Não pareces bem – disse Retana.

– Acabei de sair do hospital – disse Manuel.

– Ouvi dizer que te tinham amputado a perna – disse Retana.

– Não – disse Manuel – Ficou boa.

Retana inclinou-se para a frente sobre a secretária e empurrou uma caixa de cigarros na direção de Manuel.

– Tira um cigarro – disse.

– Obrigado.

Manuel acendeu-o.

– Fumas? – disse, oferecendo o fósforo a Retana.

– Não – Retana acenou com a mão. – Nunca fumo.

Retana observou-o enquanto fumava.

– Porque não procuras um emprego e deitas mão à obra – disse.

– Não quero trabalhar – disse Manuel – Sou um toureiro.

– Já não há toureiros. – disse Retana.

¹⁰ Cavalos.

¹¹ Novilheiro.

¹²Trança de cabelo que os toureiros espanhóis usam na parte posterior da cabeça. O acto de cortar a coleta simboliza deixarem de ser toureiros.

– Sou um toureiro – retorqui Manuel.

– Sim, enquanto lá estás.

Manuel riu-se.

Sentado, sem dizer nada, Retana olhava para Manuel.

– Ponho-te numa corrida noturna, se quiseres – ofereceu Retana.

– Quando? – perguntou Manuel.

– Amanhã à noite.

– Não gosto de substituir ninguém. – disse Manuel. Foi assim que morreram todos. Foi assim que Salvador morreu. Bateu com os nós dos dedos na mesa.

– É tudo o que tenho – disse Retana.

– Porque não me pões numa para a semana que vem? – sugeriu Manuel.

– Não ias atrair ninguém – disse Retana – Só querem o Litri e o Rubito e o La Torre. Esses miúdos são bons.

– Também iriam ver-me fazê-lo. – disse Manuel esperançoso.

– Não iam não. Já nem sabem quem és.

– Tenho muito para mostrar. – disse Manuel.

– Ofereço-me para te pôr amanhã à noite. – disse Retana. – Podes trabalhar com o jovem Hernandez e matar dois novilhos depois do *Charlots*¹³.

– De quem são os novilhos? – perguntou Manuel.

– Não sei. Os que tiverem nos currais. Os que os veterinários não aprovam para as corridas de dia.

– Não gosto de substituir. – disse Manuel.

– É pegar ou largar – disse Retana. Inclinou-se para a frente sobre os papéis. Já não estava interessado. O interesse que Manuel lhe suscitara por um momento quando pensou nos bons velhos tempos desaparecera. Gostava de o pôr como substituto do Larita porque saía barato. Podia arranjar outros que fossem baratos. No entanto gostaria de o ajudar. Já lhe dera uma hipótese. Agora era com ele.

– Quanto recebo? – perguntou Manuel. Ainda jogava coma ideia de recusar. Mas sabia que não ia recusar.

– Duzentas e cinquenta pesetas. – disse Retana. Tinha pensado em quinhentas, mas quando abriu a boca saiu-lhe duzentas e cinquenta.

¹³ Charlots, Charlie Chaplins ou charlotada é o nome de um espetáculo burlesco em que artistas parodiavam as touradas. Estes espetáculos decorriam nos intervalos das touradas.

– Pagas sete mil ao Villalta – disse Manuel.
– Tu não és o Vilalta – disse Retana.
– Eu sei – disse Manuel.
– Ele atrai-os, Manolo – explicou Retana.
– Claro – disse Manuel. Levantou-se. – Dá-me trezentas, Retana.
– Está bem – acedeu Retana. Tirou uma nota de cinquenta pesetas do livro de bolso e pousou-a, esticada, na mesa.

Manuel pegou nela e pô-la no bolso.

– E quanto à *cuadrilla*¹⁴? – perguntou.
– Há os rapazes que trabalham sempre para mim à noite – disse Retana – São razoáveis.

– E os picadores? – perguntou Manuel.

– Não são grande coisa – Retana admitiu.

– Tenho de ter um bom *pic*¹⁵ – disse Manuel.

– Então arranja um – disse Retana – Vai arranjar um.

– Não com este dinheiro – disse Manuel – Não vou pagar a *cuadrilla* nenhuma com sessenta duros.

Retana nada disse, mas olhou para Manuel do outro lado da secretária.

– Sabes que tenho de ter um bom *pic* – disse Manuel.

Retana não disse nada, mas olhou para Manuel, à distância.

– Não está certo – disse Manuel.

Retana ainda o julgava, inclinando-se para trás na sua cadeira, julgando-o a uma grande distância.

– São os *pics* do costume. – ofereceu.

– Eu sei – disse Manuel – Conheço os teus *pics* do costume.

Retana não sorriu. Manuel soube que a conversa tinha terminado.

– Tudo o que quero é uma oportunidade justa. – disse Manuel, argumentando – Quando estiver lá quero poder tomar as minhas próprias decisões quanto ao touro. Só preciso de um bom picador.

Falava com um homem que já não o escutava.

¹⁴ Quadrilha, grupo de pessoas que assistem o toureiro durante a tourada

¹⁵ Diminutivo de *picador*; em português picador. O autor utiliza o termo espanhol, tanto para designar o picador como para a ação; picar.

– Se queres alguma coisa extra – disse Retana, – arranja-a tu. Lá vai estar a *cuadrilla* do costume. Traz os picadores que quiseres. A *charlotada* acaba lá para as dez e meia.

– Está bem – disse Manuel – Se é isso que queres.

– É o que quero – disse Retana.

– Vemo-nos amanhã à noite – disse Manuel.

– Vou lá estar – disse Retana.

Manuel olhou para trás. Retana estava sentado para a frente, a olhar para uns papéis. Manuel puxou a porta firmemente até fazer clique.

Desceu as escadas e saiu pela porta para a claridade quente da rua. Estava muito calor na rua e a luz nos edifícios brancos bateu-lhe, ferindo-lhe os seus olhos. Desceu a rua íngreme pela sombra em direção à *Puerta del Sol*¹⁶. A sombra pareceu-lhe envolvente e fresca como água a correr. O calor surgiu de repente quando atravessou o cruzamento. Manuel não viu ninguém conhecido entre todas as pessoas por quem passou.

Pouco antes da *Puerta del Sol*, virou e entrou num café.

O café estava sossegado. Havia uns poucos homens sentados nas mesas encostadas à parede. Numa mesa quatro homens jogavam cartas. Na sua maioria os homens estavam sentados, a fumar encostados à parede, com chávenas de café e copos de licor vazios nas mesas.

Manuel atravessou a sala grande até uma sala pequena nas traseiras. Um homem dormia sentado a uma mesa, no canto. Manuel sentou-se a uma das mesas.

Um empregado entrou e parou junto da mesa de Manuel.

– Tens visto o Zurruto? – perguntou-lhe Manuel.

– Esteve cá antes do almoço – respondeu o empregado – Não volta antes das cinco.

– Traz-me café e leite e um copo com o do costume. – disse Manuel.

O empregado voltou à sala transportando um tabuleiro com um grande copo de café e um copo de licor. Na sua mão esquerda trazia uma garrafa de conhaque. Colocou-os na mesa e um rapaz que o seguia deitou café e leite de dois jarros brilhantes, com grandes pegas, no copo.

¹⁶ Praça em Madrid, Espanha.

Manuel tirou o chapéu e o empregado reparou no rabo-de-cavalo amarrado à frente na sua cabeça. Piscou o olho ao rapaz do café enquanto deitava conhaque no pequeno copo colocado junto do café do Manuel. O rapaz do café olhou com curiosidade para a cara pálida de Manuel.

– Andas a tourear por cá? – perguntou o empregado, pondo a rolha na garrafa.

– Sim – disse Manuel. – Amanhã.

O empregado deixou-se ficar no mesmo sítio, segurando a garrafa na anca.

– Estás com os *Charlie Chaplins*? – perguntou.

O rapaz desviou o olhar, envergonhado.

– Não, na normal.

– Pensei que íamos ter o Chavez e o Hernandez – disse o empregado

– Não. Sou eu e outro.

– Quem? O Chavez ou o Hernandez?

– O Hernandez, acho eu.

– O que se passa com o Chavez?

– Foi ferido.

– Onde ouviste isto?

– Retana.

– Ei, Looie – o empregado gritou para a outra sala – O Chaves foi *cogida*¹⁷.

Manuel tirara o papel dos torrões de açúcar e deitara-os no café. Mexeu-o e bebeu-o, doce, quente e aqueceu-lhe o seu estômago vazio. Bebeu o conhaque de uma só golada.

– Dá-me outro copo disso – disse ao empregado.

O empregado tirou a rolha da garrafa e encheu o copo, entornando a bebida no pires. Outro empregado surgira em frente à mesa. O rapaz do café já não estava lá.

– O ferimento do Chaves é grave? – perguntou o segundo empregado a Manuel.

– Não sei – disse Manuel – O Retana não disse.

– Ele está-se nas tintas! – disse o empregado alto. Manuel não o tinha visto antes. Devia ter surgido naquele momento.

– Nesta cidade, se alinhares com o Retana, tens a vida feita – disse o empregado alto – Se não alinhas com ele, mais vale dares um tiro na cabeça.

¹⁷ Apanhado pelo touro.

– Tu bem o disseste – disse o outro empregado que tinha entrado – Tu bem o disseste na altura.

– Pois disse, sim – disse o empregado alto – Eu sei do que estou a falar quando falo daquela ave rara.

– Olha o que ele fez pelo Villalta – disse o primeiro empregado.

– E não é tudo – disse o empregado alto. – Olha o que ele fez pelo Marcial Lalandá. Olha o que ele fez pelo Nacional.

– Bem dito, rapaz – concordou o empregado baixo.

Manuel olhou para eles, de pé, a falar em frente à sua mesa. Tinha bebido o seu segundo conhaque. Tinham-se esquecido dele. Não estavam interessados nele.

– Olha para aquele monte de camelos – continuou o empregado alto. – Alguma vez viram o Nacional II?

– Vi-o domingo passado, não vi? – disse o primeiro empregado.

– É uma girafa. – disse o empregado baixo.

– O que é que vos disse? – disse o empregado alto – Esses são os miúdos do Retana.

– Dá-me outro copo disso – disse Manuel. Enquanto falavam, bebia o conhaque o empregado entornara no pires e bebido.

O primeiro empregado encheu-lhe o copo mecanicamente, e os três saíram da sala a falar.

No canto afastado o homem continuava a dormir, ressonando levemente ao inspirar, a cabeça encostada à parede.

Manuel bebeu o conhaque. Sentiu-se sonolento. Estava demasiado calor para ir à cidade. Para além disso, não tinha que fazer. Queria ver o Zurito. Dormiria enquanto esperava. Deu um pontapé à mala, debaixo da mesa, para ter a certeza de que lá estava. Talvez fosse melhor pô-la de novo por baixo da cadeira, encostada à parede. Dobrou-se e empurrou-a. Depois inclinou-se sobre a mesa e adormeceu.

Quando acordou havia alguém sentado do outro lado da mesa. Era um homem enorme, com uma cara muito morena como a de um índio. Já lá estava sentado há algum tempo. Acenara ao empregado dispensando-o, e lia um jornal, olhando ocasionalmente para Manuel, que dormia com a cabeça pousada na mesa. Lia o jornal laboriosamente, formando as palavras com lábios à medida que as lia. Quando se cansava, olhava para Manuel. Estava sentado na cadeira, pesadão, o chapéu preto de Córdoba tombado para a frente.

Manuel endireitou-se e olhou para ele.

– Olá, Zurito – disse.

– Olá rapaz – disse o homem robusto.

– Estava a dormir. – Manuel esfregou a testa com as costas do punho.

– Achei que estivesse.

– Como vão as coisas?

– Bem. Como vão as coisas contigo?

– Não vão lá muito bem.

Ficaram os dois em silêncio. Zurito, o picador, olhou para a cara pálida de Manuel. Manuel olhou para as enormes mãos do *picador* dobrando o jornal para o guardar no bolso.

– Tenho de te pedir um favor, *Manos* – disse Manuel.

*Manosduros*¹⁸ era a alcunha de Zurito. Nunca a ouvia sem pensar nas suas mãos gigantescas. Pousou- as na mesa conscientemente.

– Vamos beber um copo – disse.

– Está bem – disse Manuel.

O empregado entrou e saiu e entrou novamente. Saiu da sala a olhar para trás, para os dois homens sentados à mesa.

– O que é que se passa, Manolo? – Zurito pousou o copo.

– Eras capaz de *picar* dois touros para mim amanhã à noite? – perguntou Manuel, olhando para Zurito do outro lado da mesa.

– Não – disse Zurito – Não *pico*.

Manuel olhou para o copo. Tinha esperado aquela resposta; agora já a tinha. Bem, já a tinha.

– Lamento, Manolo, mas não *pico*. – Zurito olhou para as suas mãos.

– Tudo bem – disse Manuel.

– Estou velho demais – Zurito disse.

– Só te fiz uma pergunta – disse Manuel.

– A noturna é amanhã?

– Sim, é isso. Pensei que se tivesse um bom *pic* me pudesse safar.

– Quanto vais receber?

– Trezentas pesetas.

¹⁸ Mãos duras.

– Recebo mais do que isso a *picar*.

– Eu sei – disse Manuel. – Não tinha o direito de to pedir.

– Por que é que continuas a fazê-lo? – perguntou Zurito. – Por que não cortas a tua *coleta*, Manolo?

– Não sei – disse Manuel.

– És quase tão velho como eu – disse Zurito.

– Não sei – disse Manuel. – Tenho de o fazer. Se conseguir resolver as coisas para ter uma oportunidade justa, é tudo o que quero. Tenho de me agarrar a isso, Manos.

– Não tens, não.

– Tenho, sim. Tentei manter-me longe disso.

– Eu sei como te sentes. Mas não está certo. Devias retirar-te e ficar fora.

– Não consigo. Para além disso tenho estado melhor ultimamente.

Zurito olhou para a cara dele.

– Estiveste no hospital.

– Mas estava-me a correr otimamente quando fui ferido.

Zurito não respondeu. Deitou o conhaque do pires no copo.

– Os jornais diziam que nunca tinham visto melhor *faena*¹⁹ – disse Manuel.

Zurito olhou para ele.

– Sabes que sou bom quando me corre bem – disse Manuel.

– És demasiado velho – disse o *picador*.

– Não – disse Manuel. – Tens mais dez anos do que eu.

– Comigo é diferente.

– Não estou demasiado velho – disse Manuel.

Ficaram em silêncio, Manuel observava a cara do *picador*. – Estava-me a correr otimamente até ser ferido – afirmou Manuel.

– Devias-me ter visto, Manos – disse Manuel, censurando-o.

– Não te quero ver – disse Zurito. – Fico nervoso.

– Não me tens visto ultimamente.

– Vi-te que vezes que chegue.

Zurito olhou para Manuel, evitando o seu olhar.

– Devias desistir, Manolo.

– Não posso – disse Manuel. – Estou a ir bem agora, garanto-te.

¹⁹ Série de passes que um matador realiza antes de matar o touro.

Zurito pôs as mãos para a frente, na mesa.

– Ouve. Eu vou *picar* por ti e se tu não fizeres um brilharete amanhã à noite, desistes. Está bem? Fazes isso?

– Sim.

Zurito inclinou-se para trás, aliviado.

– Tens de desistir - disse. – Sem truques. Tens de cortar a *coleta*.

– Não vou ter de desistir – disse Manuel – Vais ver. Tenho o que é preciso.

Zurito levantou-se. Estava cansado de discutir.

– Tens de desistir – disse. – Eu próprio te corto a *coleta*.

– Não cortas nada – disse Manuel. – Não vais ter hipótese.

Zurito chamou o empregado.

– Anda lá – disse – Vem lá a casa.

Manuel pegou na mala, por baixo da cadeira. Estava feliz. Sabia que Zurito ia *picar* para ele. Era o melhor picador vivo. Agora havia de ser fácil.

– Vem lá a casa, vamos comer – disse Zurito.

Manuel estava de pé no pátio dos *caballos* à espera que os *Charlie Chaplins* acabassem. Zurito estava a seu lado. Estava escuro. A porta alta que dava para a praça de touros estava fechada. Acima deles ouviram um berro, depois uma gargalhada. Depois, fez-se silêncio. Manuel gostava do cheio dos estábulos que se sentia no pátio dos *caballos*. Cheirava bem no escuro. Chegou-lhes outro uivo na arena, seguido de aplausos, aplausos prolongados, que nunca mais acabavam.

– Já alguma vez viste estes tipos? – perguntou Zurito, grande e aproximou-se de Manuel no escuro.

– Não – disse Manuel.

– São muito engraçados – disse Zurito. Sorriu para si mesmo na escuridão.

A alta e estreita porta dupla de acesso à praça abriu-se e Manuel viu a arena sob luz forte das lâmpadas de arco a praça, escura a toda à volta, elevando-se; à volta da borda da arena, dois homens, vestidos de vagabundos corriam e faziam vénias, seguidos por um terceiro, que usava um uniforme de um cadete de hotel, que se baixava e pegava nos chapéus e bengalas atirados para a areia e voltava a atirá-los ao ar na escuridão.

A luz elétrica iluminou o pátio.

– Eu monto um daqueles póneis enquanto reúnes os miúdos – disse Zurito.

Atrás delesveio o chocalhar das mulas, saindo para entrarem na arena e serem amarradas ao touro morto.

Os membros da *cuadrilla*, que tinham estado a observar a paródia da rampa entre a *barrera*²⁰ e os lugares, voltaram caminhando e juntaram-se a conversar, formando grupo, sob a luz elétrica do pátio. Um rapaz bem-parecido de fato prateado e cor de laranja aproximou-se de Manuel e sorriu.

– Sou o Hernandez – disse e estendeu a mão.

Manuel apertou-a.

– Esta noite temos os elefantes do costume – disse o rapaz alegremente.

– São grandes, com cornos – concordou Manuel.

– Ficaste com o pior grupo – disse o rapaz.

– Não há problema – disse Manuel. – Quanto maiores forem, mais carne para os pobres.

– Onde arranjaste aquele ali? – Hernandez esboçou um sorriso.

– Aquele é um dos de antigamente – disse Manuel. – Alinha a tua *cuadrilla* para eu ver com o que fiquei.

– Tens uns bons miúdos. – disse Hernandez. Estava muito alegre. Tinha estado duas vezes nas noturnas e começava a admiradores em Madrid. Estava contente por a tourada começar daí a uns minutos.

– Onde estão os *pics*? – perguntou Manuel.

– Estão lá atrás nos currais a discutir quem fica com os cavalos bonitos – disse Hernandez, sorrindo.

As mulas passaram através do portão, apressadas, os chicotes estalando, guizos tilintando, e o jovem touro lavrando um sulco de areia.

Formaram-se para o *paseo*²¹ assim que o touro passou.

Manuel e Hernandez iam à frente. Os jovens das *cuadrillas* iam atrás, as pesadas capas dobradas sobre o braço. De vestes pretas, os quatro *picadores*, a cavalo, segurando as varas de ponta de aço, eretas na penumbra do curral.

– Admira-me o Retana não nos ter dado luz suficiente para vermos os cavalos – disse um *picador*.

– Ele sabe que vamos estar mais com melhor disposição se não lhes virmos bem o pêlo. – respondeu outro *pic*.

– Estou em cima duma coisa que mal me mantém acima do chão. – disse o primeiro *picador*.

²⁰ Barreira que separa o espaço da arena e a plateia.

²¹ Procissão formal de todos os elementos constituintes da tourada

– Bem, são cavalos.

– Claro, são cavalos.

Falavam na escuridão, sentados nos seus escanzelados cavalos.

Zurito não falava. Tinha o único cavalo estável. Testara-o, andando com ele às voltas no curral, e ele respondeu ao freio e às ordens. Tirara a venda que lhe tapava o olho direito e cortara as fitas de atar e apertar as orelhas na base. Era um cavalo bom e resistente, de pernas firmes. Era tudo de que precisava. Tencionava montá-lo durante toda a corrida. A partir do momento em que montou, sentado na penumbra, na grande sela acolchoada, à espera do *paseo*, já tinha *picado* toda a corrida, na sua mente. Os outros *picadores* continuavam a falar, de ambos os lados. Não os ouvia.

Os dois matadores estavam de pé, juntos, em frente dos seus três *peones*²², as suas capas dobradas da mesma maneira sobre o braço esquerdo. Manuel pensava nos três rapazes atrás dele. Os três eram *madrileños*²³, como Hernandez, rapazes com cerca de dezanove anos. Manuel gostou do aspeto de um deles, um cigano, sério, distante, de cara escura. Voltou-se para ele.

– Como te chamas, rapaz? – perguntou ao cigano.

– Fuentes – disse o cigano.

– É um bom nome – disse Manuel.

O cigano sorriu, mostrando os dentes.

– Faz o touro correr um bocado quando sair – disse Manuel.

– Está bem – disse o cigano. Tinha uma expressão séria. Pôs-se a pensar precisamente no que tinha a fazer.

– Aqui vamos nós. – disse Manuel a Hernandez.

– Está bem. Vamos lá.

Cabeças erguidas, balançando ao ritmo da música, de braço direito solto, entraram na arena de areia, atravessando-a por baixo das luzes de arco, atrás as *cuadrillas* a avançar, seguidos pelos *picadores* a cavalo, e atrás os ajudantes da praça e as mulas tilintantes. O público aplaudiu Hernandez enquanto marchavam na arena. Arrogantes, gingando, olhavam em frente enquanto marchavam.

Fizeram uma vénia diante do presidente e a procissão dividiu-se pelos grupos de atuação. Os toureiros foram até à *barrera* e trocaram os pesados mantos pelas leves

²² Assistentes dos toureiros. Como tal podem ser considerados os *picadores* e *bandarilheiros*.

²³ Madrilenos.

capas de lida. As mulas saíram. Os *picadores* galoparam aos solavancos à volta da arena, e dois saíram pelo portão por onde haviam entrado. Os empregados varreram a areia, alisando-a. Manuel bebeu um copo de água servido por um dos ajudantes de Retana, que fazia o papel de seu assistente e tinha a incumbência de lhe passar a espada.

Hernandez aproximou-se após ter falado com o seu próprio assistente.

– Tens jeito para a coisa, rapaz – elogiou-o Manuel.

– Gostam de mim – disse Hernandez, alegre.

– Como correu o *paseo*? – Manuel perguntou ao homem do Retana.

– Como uma noite de núpcias – disse. – Excelente. Parecias o Joselito e o Belmonte.

Zurito passou por eles cavalgando, uma estátua equestre maciça. Fez o cavalo dar meia volta até ficar em frente ao *toril*²⁴ do lado oposto da arena, de onde o touro sairia. Estranhando estar sob as luzes de arco. Costumava *picar* à tarde, sob o sol quente, por uma boa maquia. Não gostava desta coisa das luzes de arco. Estava morto para que começasse.

Manuel aproximou-se dele.

– *Pica-o*, Manos – disse. – Enfraquece-o para mim.

– Eu *pico-o*, rapaz. – Zurito cuspiu na areia. – Vou fazê-lo saltar da arena.

– Chega-te a ele, Manos – disse Manuel.

– Eu chego-me a ele – disse Zurito. – Por que é que está a demorar tanto?

– Ele já aí vem. – disse Manuel.

Zurito, lá estava montado, os seus pés nos estribos, a apertar o cavalo com as suas grandes pernas em volta da armadura de camurça, as rédeas na sua mão esquerda, a longa vara na mão direita, o amplo chapéu mesmo acima dos olhos para os proteger das luzes, observando a porta distante do *toril*. As orelhas do cavalo estremeceram. Zurito afagou-o com a mão esquerda.

A porta vermelha do *toril* abriu e por um momento Zurito olhou para o corredor vazio do outro lado da arena. Então saiu o touro a correr, derrapando nas quatro patas assim que entrou sob as luzes, de seguida galopando numa investida, movendo-se suavemente num galope rápido, silencioso, exceto quando bafejava através das suas amplas narinas enquanto corria, satisfeito por se ver livre do escuro curral.

²⁴ Curral do touro.

Na primeira fila das bancadas, ligeiramente aborrecido, inclinado para a frente para escrever sob a parede de cimento diante dos seus joelhos, o crítico substituto de touradas do *El Heraldo* rabiscava: “Campagnero, Negro, 42, entrou a 140 quilómetros por hora com abundante energia...”

Manuel, encostado à *barrera*, observando o touro, acenou com a mão e o cigano correu para a arena, arrastando a capa. O touro, em pleno galope, voltou-se e investiu contra a capa, a cabeça para baixo, a cauda erguida. O cigano avançou em ziguezague e, quando passou, o touro avistou-o e abandonou a capa para investir no homem. O cigano desatou a correr e saltou a vedação vermelha da *barrera* no momento em que o touro a atingiu com os cornos. Atirou-se à vedação duas vezes, batendo às cegas na madeira.

O crítico do *El Heraldo* acendeu um cigarro e atirou o fósforo ao touro, depois escreveu no bloco de notas, “grande e com cornos suficientes para satisfazer os clientes que pagam em dinheiro, Campagnero demonstrou tendência para cortar o terreno dos toureiros.”

Manuel pisou a areia firme enquanto o touro embatia na vedação. Pelo canto do olho, viu Zurito, montado no cavalo branco perto da *barrera*, cerca de um quarto do caminho em volta da arena à esquerda. Manuel segurou na capa, bem em frente ao touro, uma prega em cada mão, e gritou-lhe: “Eh! Eh!”, o touro voltou-se, pareceu apoiar-se na vedação quando investiu em corrida, atirando-se à capa enquanto Manuel dava um passo lateral, girava nos calcanhares acompanhando a investida do touro, e balouçava a capa um pouco à frente dos cornos. Passada a extremidade da capa, estava novamente diante do touro e segurou a capa na mesma posição, junto ao corpo, e girou de novo quando o touro repetiu a investida. Cada vez que rodava, o público gritava.

Girou quatro vezes com o touro, levantando a capa para que ondeasse plenamente, e de todas as vezes conduzia o touro à sua volta para novamente investir. Então, no final do quinto passe, segurou a capa junto à sua e girou, de forma que a capa rodou como a saia de uma bailarina e fez o touro andar à sua volta como um cinto, para se retirar em segurança, deixando o touro diante de Zurito montado no cavalo branco, a aproximar-se e manter-se firme, o cavalo diante do touro, as orelhas viradas para a frente, os lábios nervosos, Zurito, com o chapéu acima dos olhos, inclinando-se para a frente, a longa vara saliente, e para trás num ângulo agudo sob o braço direito, segura pelo meio, a ponta de metal triangular de frente para o touro.

O crítico de segunda linha do *El Heraldo*, fumava o cigarro, os seus olhos pousados no touro, escreveu: “o veterano Manolo efetuou uma série de verónicas

aceitáveis, terminando num recorte bastante Belmontístico, que mereceu aplausos do público habitual, e entramos no *tercio*²⁵ da cavalaria.”

Montado no cavalo, Zurito, calculava a distância entre o touro e a ponta da vara. Enquanto o fazia, o touro posicionou-se e investiu, os olhos fixos no peito do cavalo. Quando baixou a cabeça para atacar, Zurito cravou a ponta vara, e, na corcunda inchada do músculo acima do ombro do touro, apoiou todo o seu peso na vara e com a mão esquerda, puxou o cavalo para o ar, as patas da frente pontapeando, e balançou-o para a direita ao mesmo tempo que empurrou o touro, fazendo-o baixar-se e atravessar para que os cornos passassem sem perigo por baixo da barriga do cavalo, e o cavalo desceu, tremendo, a cauda do touro roçando-lhe o peito no momento em que investia contra a capa que Hernandez lhe oferecia.

Hernandez correu de lado, levando o touro para longe com a capa, na direção de outro *picador*. Distraiu-o com um movimento da capa, mesmo diante do cavalo e do cavaleiro, e afastou-se. Quando o touro viu o cavalo, investiu. A vara do picador escorregou-lhe pelas costas, e quando o choque da investida elevou o cavalo, o picador já estava parcialmente fora da sela, levantando a perna direita para fora do perigo assim que falhou com a vara, e atirando-se para o lado esquerdo para manter o cavalo entre ele e o touro. O cavalo, levantado no ar e ensanguentado, estatelou-se com o touro a investir contra ele, o picador empurrou o cavalo com as botas e pôs-se em segurança, à espera de ser levantado e puxado para fora e posto de pé.

Manuel deixou o touro atirar-se ao cavalo caído; não tinha pressa, o picador estava a salvo; para além disso, fazia bem um picador daqueles afligir-se. Para a próxima ficaria mais tempo. Que nojo de *pics*! Olhou para Zurito, do outro lado da areia, um pouco afastado da *barrera*, o cavalo à espera, rígido.

– Eh! – chamou o touro. – *Tomar!* – segurava a capa com ambas as mãos para chamar a atenção do touro. O touro soltou-se do cavalo e investiu na capa, e Manuel, correndo de lado e mantendo a capa esticada, parou, girou nos calcanhares e fez o touro virar-se bruscamente de frente para Zurito.

“Campagnero levou com um par de varas pela morte de um *rosinante*²⁶, com Hernandez e Manolo nos *quites*²⁷...” escreveu o crítico do El Heraldo. “Fez pressão no

²⁵ As touradas espanholas encontram-se divididas em *tercios* ou três fases.

²⁶ Termo usado para designar um cavalo velho.

²⁷ Passes que um toureiro realiza com a capa ou muleta durante a corrida de touros.

ferro e mostrou claramente não ser um amante de cavalos. O veterano Zurito ressuscitou alguns dos seus velhos truques com a vara, é de notar a *suerte*²⁸ ...“

– Olé! Olé! – gritou o homem sentado ao seu lado. O grito perdeu-se no bramido do público e o homem deu uma palmada nas costas do crítico. O crítico levantou a cabeça para ver Zurito, mesmo por baixo dele, inclinando-se para fora do cavalo, o comprimento da vara elevando-se num ângulo agudo por baixo da sua axila, segurando a vara quase pela ponta, suportando todo o seu peso, afastando o touro, o touro a empurrar e atirar-se para atingir o cavalo, e, Zurito, inclinado para fora, em cima dele, a segura-lo, segura-lo, segura-lo e a vagorosamente rodando o cavalo contra a pressão, para que este estivesse em segurança. Zurito apercebeu-se do momento em que o cavalo estava em segurança e o touro podia passar, diminuiu a pressão e a ponta de ferro triangular da vara rasgou o alto do músculo do ombro quando o touro se soltou para encontrar a capa de Hernandez diante do seu focinho. Investiu às cegas contra a capa, e o rapaz conduziu-o para o meio da arena.

Zurito afagava o cavalo e olhava para o touro investindo contra a capa que Hernandez lhe agitava sob a luz brilhante enquanto o público gritava.

– Viste aquilo? – disse a Manuel.

– Foi uma maravilha – disse Manuel.

– Apanhei-o naquela vez – disse Zurito – Olha para ele agora.

Na conclusão de um passe próximo da capa, o touro escorregou, ficando de joelhos. Pôs-se imediatamente de pé, mas ao longe, do outro lado da arena, Manuel e Zurito viram o brilho do fluxo de sangue bombeado, suave, contrastando com o negro dos ombros do touro.

– Apanhei-o naquela vez – disse Zurito.

– É um bom touro. – disse Manuel.

– Se me dessem outra hipótese com ele, matava-o. – disse Zurito.

– Vão alterar os tércios connosco – disse Manuel.

– Olha para ele agora – disse Zurito.

– Tenho de lá ir. – disse Manuel, e começou a correr para o outro lado da arena, onde os *monos*²⁹ conduziam um cavalo pela rédea na direção do touro, batendo-lhe nas pernas com varetas e todos, numa procissão, tentavam puxá-lo em direção ao touro, que

²⁸ Outro termo para as diferentes fases da tourada.

²⁹ Empregados da praça de touros.

baixando a cabeça, batendo com a pata, não saía do sítio, incapaz de se decidir se havia ou não de investir.

Zurito, sentado no cavalo, conduzindo-o até à cena, sem perder nenhum detalhe, franziu o sobrolho.

Por fim o touro investiu, os homens que puxavam o cavalo correram para a *barrera*, o *picador* golpeou-o muito atrás e o touro pôs-se debaixo do cavalo, levantou-o, atirou-o por cima das costas.

Zurito observava. Os *monos*, de camisas vermelhas, corriam para arrastar o picador em segurança. O *picador*, agora de pé, praguejava e agitava os braços. Manuel e Hernandez estavam preparados com as suas capas. E o touro, o grande touro negro, com um cavalo às costas, os cascos a bambolear, a rédea presa nos chifres. Touro negro com um cavalo às costas, cambalear, de patas curtas, depois arquear o pescoço e levantar, empurrar, investir para fazer o cavalo deslizar para fora, o cavalo deslizando pra o chão. Depois o touro a lançar-se numa investida à capa de Manuel, estendida para ele.

Manuel sentiu que agora o touro estava mais lento. Sangrava muito. Um brilho de sangue descia-lhe pelos flancos.

Manuel ofereceu-lhe outra vez a capa. Ali vinha ele, feio, de olho na a capa. Manuel deu um passo para o lado e levantou os braços, apertando a capa à frente do touro para a verónica.

Agora estava de frente para o touro. Sim, a cabeça descaia-lhe um pouco. Trazia-a mais abaixo. Fora Zurito.

Manuel abanou a capa; “Aí vem ele”; deu um passo lateral e efetuou outra verónica. “Está com demasiada pontaria”, pensou. “Está farto de lutar, por isso agora observa. Agora caça. Tem os olhos postos em mim. Mas eu dou-lhe sempre a capa.”

Abanou a capa para o touro; “Aí vem ele”, deu um passo para o lado. “Desta vez esteve perto de mais. Não quero lidar tão perto dele.”

A extremidade da capa estava molhada com sangue, onde tinha roçado pelas costas do touro ao passar.

“Muito bem, aí vem a última.”

Manuel, de frente para o touro, tendo rodado com ele a cada investida, ofereceu a capa com ambas as mãos. O touro olhou para ele. Olhos fitando-o, cornos apontados para a frente, o touro olhava para ele, observando-o.

– Eh! – disse Manuel. – *Toro*³⁰! – e inclinando-se para trás, sacudiu a capa para a frente. “Aí vem ele.” Deu um passo ao lado, agitou a capa por trás, e girou, e por isso o touro seguiu o movimento da capa e ficou sem nada, entorpecido pelo passe, dominado pela capa. Manuel balouçou a capa debaixo do focinho com uma mão para mostrar que o touro estava estável e afastou-se.

Não houve aplausos.

Manuel caminhou pela areia em direção à *barrera*, enquanto Zurito cavalgava para fora da arena. Tinha soado a trompete para mudar o ato para crava dos *banderillos*³¹ enquanto Manuel estivera a lidar o touro. Não a reconheceu conscientemente. Os *monos* estendiam lona sobre os dois cavalos mortos e espalhavam serrim à volta deles.

Manuel aproximou-se da *barrera* para beber uma golada de água. O homem do Retana entregou-lhe uma caneca pesada e porosa.

Fuentes, o cigano alto, estava de pé a segurar um par de *banderillos*, segurava-os juntos, varas vermelhas, finas, com pontas de anzol. Olhou para Manuel.

– Vai para ali – disse Manuel.

O cigano saiu a correr. Manuel pousou a caneca e ficou a ver. Limpou a cara com o lenço.

O crítico do *El Heraldo* pegou na garrafa de champanhe quente que tinha entre os pés, deu um gole, e terminou o parágrafo.

“... o velho Manolo não conseguiu arrancar um aplauso por uma série vulgar de lances com a capa e entrámos no tercio das estacadas.”

O touro estava sozinho, ainda controlado, no centro da arena. Fuentes, alto, de costas direitas, a caminhar arrogantemente na sua direção, os braços abertos, as duas varas finas e vermelhas, uma em cada mão, seguras pelos dedos, as pontas para a frente. Fuentes caminhou em frente. Atrás dele, de um dos lados, estava um *peon* com a capa. O touro olhou para ele, já não estava desatento.

Os seus olhos observavam Fuentes, de pé, parado. Inclinava-se agora para trás, provocando-o. Fuentes rodou os dois *banderillos* e a luz nas pontas de aço chamou a atenção do touro.

A sua cauda elevou-se e investiu.

³⁰ Touro.

³¹ Bandarilhas.

Vinha em linha reta, os olhos fixos no homem. Fuentes permaneceu parado, inclinado para trás, os *banderillos* apontados para a frente. Quando o touro baixou a cabeça para o colher, Fuentes inclinou-se para trás, juntou os braços e ergueu-se, as suas mãos tocando-se, os *banderillos*, duas linhas vermelhas descendo, e inclinando-se para a frente cravou as pontas no ombro do touro, inclinado muito acima dos cornos do touro e girando sob as duas varas verticais, as suas pernas juntas, o seu corpo dobrando-se para um lado para deixar o touro passar.

– Olé! – veio do público.

O touro atirava a cabeça selvaticamente, saltando como uma truta, as quatro patas fora do chão. Os cabos vermelhos dos *banderillos* agitavam-se quando saltava.

Manuel, da barreira, reparou que ele olhava sempre para a direita.

– Diz-lhe para deixar cair o próximo par do lado direito – disse ao rapaz que começou a correr na direção de Fuentes com novos *banderillos*.

Uma mão pesada caiu-lhe no ombro. Era Zurito.

– Como te sentes, rapaz? – perguntou.

Manuel observava o touro.

Zurito inclinou-se para a frente na *barrera*, suportando o peso do corpo nos braços. Manuel voltou-se para ele.

– Estás a portar-te bem – disse Zurito.

Manuel abanou a cabeça. Não tinha nada que fazer até o próximo tercio. O cigano era muito bom com os *banderillos*. No próximo tercio o touro havia de chegar-lhe em bom estado. Era um bom touro. Fora tudo fácil até agora. A questão do final com a espada era tudo o que o preocupava. Na verdade não se preocupava. Nem pensava nisso. Mas ali parado, estava com uma pesada sensação de apreensão. Olhou para o touro, planeando a sua *faena*, o seu trabalho com o pano vermelho era dominar o touro, torná-lo manobrável.

O cigano caminhava novamente em direção ao touro, calcanhar e ponta dos pés, insultuosamente, como um dançarino de salão, os cabos vermelhos dos *banderillos* agitando com à medida que caminhava. O touro observava-o, já não estava confuso, à caça, mas à espera de estar suficientemente perto para se certificar de que o apanhava, que lhe espetava os cornos.

Enquanto o Fuentes andava em frente o touro investiu. Fuentes correu por um quarto de círculo enquanto o touro investia e quando passou a correr para trás, parou, lançou-se para a frente, pôs-se em bicos de pés, braços esticados para a frente e afundou

os *banderillos* diretamente no alto entre os grandes músculos do ombro, no momento em que o touro falhou na sua tentativa.

O público estava doido.

– Este miúdo não há-de ficar muito tempo nestas coisas à noite – disse o homem de Retana a Zurito.

– Ele é bom – disse Zurito.

– Olha para ele.

Observaram-no.

Fuentes estava encostado à *barrera*. Dois elementos da *cuadrilla* estavam atrás dele, com as capas preparadas para saltar por cima da vedação para distrair o touro.

O touro, com a língua de fora, agitando o casco, observava o cigano. Pensava que o ia apanhar. Contra as tábuas vermelhas. Estava a uma pequena investida de distância. O touro observava-o.

O cigano dobrou-se para trás, recuou os braços, os *banderillos* apontados para o touro. Chamou o touro, bateu o pé. O touro estava desconfiado. Queria o homem. Não queria mais farpas no ombro.

Fuentes aproximou-se um pouco mais do touro. Dobrado para trás. Chamou-o de novo. Alguém do público gritou uma advertência.

– Está perto demais – disse Zurito.

– Olha para ele – disse o homem do Retana.

Inclinado para trás, incitando o touro com os *banderillos*, Fuentes saltou, ambos os pés fora do chão. Quando saltou, a cauda do touro elevou-se e este investiu. Fuentes caiu em pontas dos pés, braços esticados, todo o corpo arqueado para a frente e moveu os cabos para baixo enquanto desviava o corpo do corno direito.

O touro foi contra a *barrera*, onde as capas, agitando-se, lhe tinham chamado a atenção quando perdeu de vista o homem.

O cigano veio a correr pela *barrera* na direção de Manuel, recebendo o aplauso do público. Tinha o colete rasgado no sítio em que não se conseguira desviar da ponta do corno. O rasgão deixava-o feliz, exibindo-o aos espectadores. Deu uma volta à arena. Zurito viu-o andar, sorrindo, apontando para o colete. Sorriu também.

Alguém espetava o último par de *banderillos*. Ninguém prestava atenção.

O homem do Retana enfiou uma vara dentro do pano vermelho da muleta, dobrou o pano, e entregou-o por cima da *barrera* a Manuel. Pegou na caixa da espada,

tirou-a, e segurando-a pela bainha de couro, entregou-a por cima da vedação a Manuel. Manuel puxou a lâmina pelo cabo vermelho e a bainha caiu, mole.

Olhou para Zurito. O homem grande viu que ele estava a suar.

– Apanha-o, rapaz – disse Zurito.

Manuel acenou com a cabeça.

– Ele está em boa forma – disse Zurito

– Mesmo como o queres – assegurou-lhe o homem do Retana.

Manuel acenou.

O trompetista, debaixo do telhado, deu o toque para o ato final e Manuel caminhou atravessando a arena na direção onde, em cima, nos camarotes escuros, o presidente deve estar.

Nos lugares da fila da frente o crítico de touradas substituto do *El Herald* deu um longo gole no seu champanhe quente. Decidiu que não valia a pena escrever uma reportagem em partes e que havia de escrever sobre a corrida no escritório. “Afinal o que raio era aquilo? Apenas uma corrida noturna.” Se lhe escapasse qualquer coisa poderia ler nos jornais matinais. Deu mais um gole no champanhe. Tinha um encontro no Maxim’s à meia-noite. “Afinal quem eram estes toureiros? Miúdos e vagabundos. Um monte de vagabundos.” Pôs o bloco de papel no bolso e olhou para Manuel, sozinho na arena, a gesticular com o chapéu numa saudação em direção ao camarote acima que não conseguia ver na praça escura. O touro estava imóvel na arena, olhando para o vazio.

– Dedico este touro a si, Sr. Presidente e ao público de Madrid, o mais inteligente e generoso do mundo – era o que Manuel estava a dizer. Era uma fórmula. Disse-a toda. Era um pouco comprida demais para ser usada numa corrida noturna.

Fez uma vénia para a escuridão, endireitou-se, atirou o chapéu por cima do ombro e, transportando a muleta na sua mão esquerda e a espada na direita, caminhou em direção ao touro.

Manuel caminhou em direção ao touro. O touro olhou para ele, os seus olhos eram velozes. Manuel reparou na maneira como os *banderillos* estavam pendurados do seu ombro esquerdo e no brilho uniforme do sangue das *picadas* de Zurito. Reparou na posição das patas do touro. À medida que andava para a frente, segurando a muleta com

a mão esquerda e a espada com a direita, observava as patas do touro. O touro não conseguia investir sem juntar as patas. Estava agora com elas alinhadas com o corpo, sem reação.

Manuel caminhou na sua direção, observando as patas. Estava tudo bem. Conseguia fazê-lo. Tinha de lidar de forma a que o touro baixasse a cabeça, para poder passar pelos cornos e matá-lo. Não pensou na espada, nem em matar o touro. Pensou numa coisa de cada vez. Contudo, o que estava para vir afligia-o. Caminhando para a frente, observando as patas do touro, viu sucessivamente os seus olhos, o seu focinho molhado e a larga envergadura dos seus cornos apontados para a frente. O touro tinha círculos claros e torno dos olhos. Os seus olhos observavam Manuel. Sentia que ia apanhar este pequenote de cara branca.

Imóvel e esticando o pano vermelho da muleta com a espada, a ponta perfurando o pano para que a espada, agora na sua mão esquerda, esticasse a flanela vermelha como a vela de um barco, Manuel reparou na ponta dos cornos do touro. Uma delas estava lascada de ter embatido na *barrera*. A outra estava afiada como os picos de um porco-espinho. Manuel reparou, enquanto esticava a muleta, que a base branca do corno estava manchada de vermelho. Enquanto reparava nestas coisas não perdera de vista as patas do touro. O touro observava Manuel fixamente.

“Está agora na defensiva”, pensou Manuel. “Está-se a preparar. Tenho de o provocar e fazer com que baixe a cabeça. Fazer sempre com que baixe a cabeça. Zurito fê-lo baixar a cabeça uma vez, mas ele recuperou. Há de sangrar quando eu começar a puxar por ele e isso há de fazer com que a baixe.”

Segurando a muleta, com a espada na mão esquerda estendendo-a à frente dele, chamou o touro.

O touro olhou para ele. Inclinou-se para trás insultuosamente e abanou a flanela esticada.

O touro viu a muleta. Tinha um tom escarlate brilhante debaixo das luzes de arco. As pernas do touro juntaram -se.

Aqui vem ele. Vuuush! Manuel rodou quando o touro passou e levantou a muleta para que passasse sobre os cornos do touro e se arrastasse pelas suas amplas costas, da cabeça à cauda. O touro atirara-se ao ar ao investir. Manuel não se mexeu.

No fim do passe, o touro virou-se como um gato que dobra uma esquina e enfrentou Manuel.

Estava de novo ao ataque. A sua lentidão tinha passado. Manuel observou o sangue fresco a brilhar pelo ombro negro e a escorrer pela pata do touro. Tirou a espada da muleta e segurou-a na mão direita. Com a muleta segura abaixo, na mão esquerda,

inclinado para a esquerda, chamou o touro. As patas do touro juntaram-se, os olhos na muleta. “Aí vem ele”, pensou Manuel. “Ha!”

Girou com a investida, arrastando a muleta à frente do touro, os pés firmes, a espada a seguir a curva, um feixe de luz sob as luzes de arco.

O touro voltou a investir assim que o *pase natural*³² terminou e Manuel levantou a muleta para um *pase de pecho*³³. Atento, o touro aproximou-se do seu peito debaixo da muleta levantada. Manuel inclinou a cabeça para trás para evitar o chocalhar dos cabos dos *banderillos*. O corpo quente e negro do touro tocou-lhe no peito quando passou.

“Foi perto demais”, pensou Manuel. Zurito, inclinado sob a *barrera*, falou rapidamente com cigano que trotava em direção a Manuel com a capa, Zurito puxou o chapéu para baixo e olhou para o outro lado da arena, para Manuel.

Manuel enfrentava de novo o touro, a muleta em baixo e à esquerda. A cabeça do touro estava baixa enquanto olhava para a muleta.

– Se fosse o Belmonte a fazer aquilo enlouqueciam – disse o homem do Retana.

Zurito não respondeu. Observava Manuel no centro da arena.

– Onde é que o chefe foi desencantar este tipo? – perguntou o homem do Retana.

– A sair do hospital – disse Zurito.

– É para onde ele há-de voltar daqui a pouco – disse o homem do Retana.

Zurito virou-se para ele.

– Bate nisso – disse, apontando para a *barrera*.

– Opa, estava a brincar – disse o homem do Retana.

– Bate na madeira.

O homem do Retana inclinou-se para a frente e bateu três vezes na *barrera*.

– Vê a faena – disse Zurito.

No centro da arena, debaixo das luzes, Manuel estava ajoelhado em frente ao touro, e quando levantou a muleta com ambas as mãos o touro investiu, de cauda espetada.

Manuel desviou o corpo e, quando o touro investiu, rodou a muleta fazendo um semicírculo que pôs o touro de joelhos.

³² Passe natural é um passe clássico, é um movimento que se dá com a muleta na mão esquerda, guardando distância do touro, durante a sua passagem.

³³ Muitas vezes utilizado como complemento do passe natural, o passe de peito é um passe em que o toureiro segura a capa com a mão esquerda e faz o touro passar por esse mesmo lado.

– Muito bem, aquele é um grande toureiro – disse o homem do Retana.

– Não é, não – disse Zurito.

Manuel levantou-se e, com a muleta na sua mão esquerda, a espada na direita, agradeceu os aplausos da praça escura.

O touro tinha-se erguera-se de novo em cima das patas, e esperava, a sua cabeça caída. Zurito falou com dois outros rapazes da *cuadrilla* e estes correram para se porem por trás de Manuel, com as suas capas. Estavam agora quatro homens atrás dele. Hernandez seguia-o desde a primeira vez que saíra com a muleta. Fuentes observava, a capa junta ao corpo, alto, em repouso, a observar com olhos preguiçosos. Aproximaram-se ambos. Hernandez acenou-lhes para se posicionarem um de cada lado. Manuel estava sozinho, de frente para o touro.

Manuel fez sinal aos homens com as capas para recuarem. Recuando cuidadosamente, viram que estava branco e a suar.

Então não sabiam que tinham se de manter atrás? Queriam que o touro reparasse nas capas depois de estar dominado e preparado? Tinha o suficiente com que se preocupar sem aquele tipo de coisas.

O touro, as quatro patas formando um quadrado, olhava para a muleta. Manuel enrolou a muleta na mão esquerda. Os olhos do touro observavam-na. O corpo pesava-lhe nas patas. Tinha a cabeça para baixo, mas não demasiado.

Manuel levantou a muleta para ele. O touro não se mexeu. Apenas os olhos observavam.

“Está encaminhado”, pensou Manuel. “Está bem posicionado. Está bem enquadrado. Vai tentar.”

Pensava em termos de tauromaquia. Por vezes, quando tinha uma ideia e uma parte particular da gíria não lhe vinha à cabeça, ele não conseguia concretizá-la. Os seus instintos e conhecimento funcionavam automaticamente, e o seu cérebro trabalhava devagar e com palavras. Sabia tudo sobre touros. Não precisava de pensar neles. Apenas fazia a coisa certa. Os seus olhos reparavam em coisas e o corpo fazia o que era necessário sem ter de pensar. Se pensasse sobre isso, estava feito.

Agora, de frente para o touro, estava consciente de muitas coisas ao mesmo tempo. Havia os cornos, um lascado, outro bem afiado, a necessidade de se perfilar em direção ao corno esquerdo, lançar-se curto e direto, baixar a muleta para o touro a seguir, e, acima dos cornos, espetar a espada toda naquele pequeno ponto do tamanho

de uma moeda de cinco pesetas, mesmo na parte de trás do pescoço, no alto saliente³⁴ dos ombros do touro. Tinha de fazer tudo isto e de sair de entre os cornos. Estava consciente de que tinha de fazer tudo isto, mas o seu único pensamento era em palavras: “*Corto y derecho*”³⁵.

“*Corto y derecho*”, pensou, dobrando a muleta. Curto e direito. *Corto y derecho*, tirou a espada da muleta, perfilou o corno lascado, deixou cair a muleta pelo seu corpo, fazendo assim, com a mão direita com a espada à altura do seu olho, o sinal da cruz, e, pondo-se em bicos dos pés, olhou ao longo da ponta em mergulho da espada para o ponto alto entre os ombros do touro.

Corto y derecho lançou-se sobre o touro.

Houve um choque e sentiu-se a ir pelo ar. Fez força na espada enquanto subia e caía e esta voou-lhe da mão. Bateu no chão e o touro estava em cima dele. Manuel, deitado no chão, pontapeou o focinho do touro com os seus pés escorregadios. Pontapeando, pontapeando, o touro atrás dele, não lhe acertando por excitação, batendo-lhe com a cabeça, enfiando os cornos na areia. Pontapeando como um homem que tenta manter uma bola no ar, Manuel impediu que o touro lhe desse uma pancada em cheio.

Manuel sentiu nas suas costas o vento das capas a agitar para o touro e depois o touro foi-se, foi-se por cima dele num ápice. Escuro, quando a barriga lhe passou por cima. Nem sequer o pisou.

Manuel levantou-se e pegou na muleta. Fuentes passou-lhe a espada. Estava dobrada onde atingira a omoplata. Manuel endireitou-a no joelho e correu em direção ao touro, que estava agora ao pé de um dos cavalos mortos. Enquanto corria, o casaco ondulava, no local onde havia sido rompido debaixo da axila.

– Tira-o daí – gritou Manuel ao cigano. O touro sentira o cheiro do sangue do cavalo morto e rasgara a lona com os cornos. Investiu contra a capa de Fuentes, com a lona pendurada no corno lascado, e o público riu. Na arena, sacudiu a cabeça para se livrar da lona. Hernandez, surgiu a correr por detrás dele, agarrou na ponta da lona e levantou-a com destreza do corno.

³⁴ Denominado de *hoyo de las agujas*, é local estratégico em que o matador tenta dar uma estocada perfeita para que a espada perfure o coração do touro e este morra o mais rápido possível.

³⁵ Rápido e a direito, refere-se ao movimento da estocada com a espada ao matar o touro.

O touro seguiu-a numa meia investida e parou. Estava novamente na defensiva. Manuel caminhava na direção dele com a espada e a muleta. Manuel abanou a muleta à sua frente. O touro não investia.

Manuel avançou na direção do touro, olhando ao longo da lâmina da espada. O touro estava imóvel, aparentemente morto sobre as patas, incapaz de outra investida.

Manuel elevou-se nas pontas dos pés, olhando pelo aço, e investiu.

Mais uma vez, houve um choque, e sentiu ser projetado para trás a grande velocidade, e bater com força na areia. Não tinha hipótese de pontapear desta vez. O touro estava em cima dele. Manuel estava deitado como se estivesse morto, a cabeça enfiada nos braços e o touro chocou com ele. Atingiu-lhe as costas, atingiu-lhe a cara na areia. Sentiu o corno perfurar a areia entre os seus braços dobrados. O touro atingiu-o na zomba lombar. A sua cara enterrou-se na areia. O corno perfurou-lhe uma das mangas e o touro rasgou-a. Manuel foi retirado em segurança e o touro seguiu as capas.

Manuel levantou-se, encontrou a espada e a muleta, experimentou a ponta da espada com o polegar e correu em direção à *barrera* para lhe dar uma nova espada.

O homem do Retana deu-lhe a espada por cima da *barrera*.

– Limpa a cara – disse.

Manuel, de novo a correr em direção ao touro, limpou a cara ensanguentada com o lenço. “Não vira Zurito. Onde estava Zurito?”

A *cuadrilla* afastara-se do touro e esperava com as capas. O touro estava parado, de novo lento e entorpecido após a ação.

Manuel caminhou na sua direção com a muleta. Parou e agitou-a. O touro não reagiu. Balançou-a para a direita e para a esquerda, esquerda e direita, diante do focinho do touro. Os olhos do touro observavam-na e moviam-se com o balanço, mas não investia. Esperava Manuel.

Manuel estava preocupado. Não havia nada a fazer senão aproximar-se. “*Corto y derecho.*” Perfilou perto do touro, atravessou a muleta em frente ao corpo e atacou. Enquanto empurrava a espada, atirou o corpo para a esquerda para ficar a salvo do corno. O touro passou por ele e a espada disparou para o ar, brilhando sob as luzes de arco, para cair com o cabo vermelho na areia.

Manuel correu e apanhou-a. Estava dobrada e endireitou-a em cima do joelho.

Quando voltou a correr em direção ao touro, de novo atento, passou por Hernandez, que estava de pé com a sua capa.

– Só tem ossos!– disse o rapaz, encorajador.

Manuel assentiu com a cabeça, limpando a cara. Pôs o lenço cheio de sangue no bolso.

“Lá estava o touro. Estava agora demasiado perto da *barrera*. Maldito seja. Talvez só tivesse ossos. Talvez não houvesse sítio por onde a espada pudesse entrar. O diabo é que não havia! Havia de lhes mostrar.”

Tentou um passe com a muleta, mas o touro não se moveu. Manuel agitou a muleta para trás e para a frente, diante do touro. Nada resultava.

Dobrou a muleta, empunhou a espada, perfilou e espetou-a no touro. Sentiu a espada curvar-se quando a espetou, apoiando o seu peso nela e então esta saiu disparada para o ar, voando às voltas, para o meio do público. Manuel pôs-se em segurança quando a espada saltou.

As primeiras almofadas atiradas da escuridão não lhe acertaram. Depois uma acertou-lhe na cara, a cara ensanguentada que olhava para o público. Caíam rapidamente. Manchando a areia. Alguém atirou uma garrafa de champanhe a curta distância. Atingiu Manuel no pé. Observava o escuro, de onde vinham os objetos. Então algo veio a soprar pelo ar e caiu junto dele. Manuel baixou-se e apanhou-a. Era a sua espada. Endireitou-a em cima do joelho e acenou com ela para o público.

– Obrigado – disse – Obrigado.

“Ai, os canalhas! Canalhas! Ai, os canalhas nojentos!” Deu um pontapé na almofada enquanto corria.

Lá estava o touro. O mesmo de sempre. “Vá lá, seu canalha nojento!”

Manuel passou a muleta diante do focinho negro do touro.

Nada.

“Não atacas. Está bem.” Aproximou-se e comprimiu o bico afiado da muleta no focinho húmido do touro.

O touro estava sobre ele quando saltou para trás e quando tropeçou numa almofada sentiu o corno penetrá-lo, penetrá-lo de lado. Agarrou o corno com as duas mãos e andou para trás, segurando-se bem. O touro atirou-o e ficou em segurança. Permaneceu quieto. Estava tudo bem. O touro tinha ido embora.

Levantou-se tossindo e sentindo-se fraco e desesperado. “Canalhas!”

– Deem-me a espada – gritou – Deem-me a coisa.

Fuentes surgiu com a muleta e a espada.

Hernandez pôs os braços à sua volta.

– Vai para a enfermaria, pá – disse – Não sejas estúpido.

– Fica longe de mim – disse Manuel – Raios te partam, vai para longe de mim. Soltou-se dele. Hernandez encolheu os ombros. Manuel correu em direção ao touro.

Lá estava o touro, pesado, atento.

“Va lá, seu canalha!” Manuel tirou a espada da muleta, apontou com o mesmo movimento e precipitou-se sobre o touro. Sentiu a espada entrar toda. Até ao cabo. Quatro dedos e o polegar no touro. Sentia o sangue quente nos nós dos dedos e estava em cima do touro.

O touro cambaleou quando se deitou por cima dele e parecia afundar-se; depois ficou de pé, fora de perigo. Olhou para o touro a cair lentamente para o lado, para depois ficar de repente com as quatro patas no ar.

Acenou então para o público, a mão quente do sangue do touro.

“Está bem, canalhas!” Queria dizer alguma coisa, mas começou a tossir. Estava um calor asfixiante. Olhou para baixo para a muleta. Tinha de ir saudar o presidente. O raio do presidente! Estava sentado, a olhar para alguma coisa. Era o touro. As quatro patas no ar. A língua grossa de fora. Coisas a rastejar-lhe à volta da barriga e das pernas. Rastejar onde tinha pelo fino. Touro morto. “O touro que fosse para o inferno! Que fossem todos para o inferno!” Principiou a levantar-se e começou a tossir. Sentou-se novamente, tossindo. Alguém aproximou-se e levantou-o.

Levaram-no pela arena até à enfermaria, correram com ele pela areia, ficaram bloqueados na areia quando as mulas entraram, depois à volta do corredor escuro, homens a grunhir enquanto o levaram pelas escadas e depois o deitaram.

O médico e dois homens vestidos de branco estavam à sua espera. Deitaram-no na mesa. Estavam a cortar-lhe a camisa. Manuel sentia-se cansado. Sentia o peito queimar por dentro.

Começou a tossir e pressionaram algo contra a sua boca. Estavam todos muito ocupados. Tinha uma luz elétrica a dar-lhenos olhos. Fechou os olhos.

Ouviu alguém subir pesadamente as escadas. Depois não ouviu mais. Depois ouviu um barulho ao longe. Era o público. Bem, alguém ia ter de matar o outro touro. Tinham-lhe cortado toda a camisa. O médico sorriu-lhe. Estava lá o Retana.

– Olá Retana! – disse Manuel. Não conseguiu ouvir a sua voz.

Retana sorriu-lhe e disse alguma coisa. Manuel não conseguiu ouvir.

Zurito estava ao pé da mesa, inclinado sobre o local onde o médico operava. Razia ainda o traje de picador, sem o chapéu.

Zurito disse-lhe alguma coisa. Manuel não conseguiu ouvir.

Zurito estava falar com Retana. Um dos homens de branco sorriu e entregou a Retana um par de tesouras. Retana deu-as a Zurito. Zurito disse qualquer coisa a Manuel. Não o conseguiu ouvir.

Raios partam esta mesa de operações! Já tinha estado em muitas mesas de operação. Não ia morrer. Haveria um padre se fosse morrer.

Zurito dizia-lhe qualquer coisa. Segurando na tesoura.

Estava feito. Iam cortar-lhe a coleta. Iam-lhe cortar a trança.

Manuel sentou-se na mesa de operações. O médico deu um passo atrás, zangado. Alguém o agarrou e o segurou.

– Não podias fazer uma coisa dessas, Manos – disse. Ouviu de repente uma voz com clareza, do Zurito.

– Está tudo bem – disse Zurito – Não vou faze-lo. Estava a brincar.

– Estava-me a correr bem – disse Manuel – Não tive sorte nenhuma. Foi isso.

Manuel deitou-se. Tinham posto algo sob a sua face. Era tudo familiar. Inspirou profundamente. Sentia-se muito cansado. Estava muito, muito cansado. Tiraram-lhe a coisa de ao pé da cara.

– Estava a ir bem – disse Manuel debilmente – Estava ótimo.

Retana olhou para Zurito e começou a andar em direção à porta.

– Eu fico aqui com ele – disse Zurito.

Retana encolheu os ombros.

Manuel abriu os olhos e olhou para Zurito.

– Não estava a ir bem, Manos? – perguntou, pedindo-lhe que confirmasse.

– Claro – disse Zurito – Estavas a ir muito bem.

O assistente do médico pôs o cone sobre a face de Manuel e este inalou profundamente. Zurito, ficou lá, embaraçado, a olhar para ele.